

فن الكوميديا

ودراسات أخرى

دكتور
محمد عنانى
جامعة القاهرة

١٩٨٠

الكوميديا

ودراسات أخرى

دكتور

محمد عناني

جامعة القاهرة

١٩٨٠

ملتزمة الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

المطبعة الفنية الحديثة
٢٠ شارع الأصبغ بالزيتون ت ٨٦٤٨٧١

رقم الايداع ٥٠٧٣ / ٨٠

الإهـــداء

الى ابنتى سارة التى تحتفل بالكوميديا احتفـــالها بالحيـــاة !

تصـــــدير

يشتمل هذا الكتاب على دراسات نشر معظمها فى الدوريات المتخصصـــــة فى فن المسرح (١) على مدى ثلاثة أعوام ويمكن تقسيمها الى جزئين : الأول يعـــــالج ألوان الكوميديا فى المسرح العالمى والثانى يتناول موضوعات عامة فى الأدب المسرحى خارج نطاق الكوميديا ٠

وليس بغريب على دارسى الأدب المسرحى فى مصر أن يهتموا بالكوميديا ـ مفهومها ودلالاتها الحديثة وضروبهـــــا ـ وذلك لأن المسرح فى مصر ابان السبعينات قد اتجه بصفة أســـــاسية نحو الكوميديا لا سيما المسرح التجارى الذى يكاد نشاطه ينحصر فى هذا المجال ٠ ولأن فنون « الضحك » الأخرى ـ من السيرك الى الاستعراض الى اسكتشات التهريج التى أشاعها التليفزيون ـ قد أدت الى تشويه مفهوم الكوميديا وجعل كلمة الكوميـــديا مرادفة اما للهزل (الهزلية أو المهزلة) واما للضحك والاضحاك بأى وسيلة كانت ٠

وهكذا فنرجو أن يساهم هذا الكتاب فى احداث توازن بين كفتى الميزان المسرحى بحيث يعود للكوميديا احترامها باعتبـارها أدبا مسرحيا جديرا بالتأمل والدرس وباعتبارها فنا لا يقل ثراء عن التراجيديا بل ويلتقى مع التراجيديا فى أكثر من موضع كما تبين الدراسات التى يقدمها هذا الكتاب ٠

---

(١) مجلة (السينما والمسرح) ، ومجلة (نادى المسرح) ، ومجلة (الفنون) ما بين ١٩٧٨ و ١٩٨٠ ٠

الجزء الأول

كوميديا الكاريكاتير

رغم أن المسرح الحديث قد تخطى مرحلة التقسيم «الخارجى» للأنواع المسرحية بالمعنى القديم - أى الى كوميديا وتراجيديا أو حتى الى تراجيكوميدى - ورغم أن المسرح المعاصر قد شهد من التيارات الفنية والفكرية ما جعله يعترف بأنواع مسرحية جديدة يصعب تصنيفها أو ادراجها في هذا الباب أو ذاك - مثل المسرحية الاجتماعية (أو مسرحية المشكلة الواقعية) والمسرحية العبثيـــة والمسرحية الفكرية الخالصة أو الغنائية والراقصة .. الخ . فاننا ما زلنا نواجه روح المأساة أو روح الملهاة فى هذه وتلك جميعا.. حتى لو استعصى التصنيف والتبويب وفقا للقواعد الكلاسيكية .

ويذهب جمهور النقاد الى أن تراث مسرح العبث كان له أكبر الفضل فى هدم الحاجز الذى كان يفصل بين الأنواع القديمة لسبب لم يغب عن فطنة القـــدماء وان كان لم يتضح الا فى عصرنا هذا ألا وهو التغير الثورى فى النظرة الى الشخصية الانسانية بحيث لم تعد بناء ثابتا متجانسا على الدوام مهما كانت عناصر الثبات فيها - وهو التغير الذى أتى به علم النفس الحديث - ثم التغير الذى طرأ على مفهوم الذهن ومن ثم على مفهـــوم المنطق أو علم التفكير - بحيث لم تعد اللغة وسيلة اتصال ثابتة المعانى والوحدات بل أصبحت وسيلة من الوسائل التى قد تحول دون التوصيل - وهو التغير الذى أتت به الفلســـفة اللغوية على أيدى برتراند راسل وفتجنشتاين وجلبرت رايل - وثالثا ذلك التغير الذى أصاب فكرة أو مفهوم الانسان الفرد فى القرن العشرين نتيجة لتطور فكرة الدولة الحديثة وتوسلها بأجهزة اعلام تخاطب السواد الأعظم بحيث تنحو نحو التعميم والتبسيط والتنميط أى أنها تتكىء على العنـــاصر المشتركة - وهى الأدنى والأبسط وتبتعد عن الاختـــلافات الفردية

بحيث لم تعد تتيح للذهن أن يمارس طاقاته الخلاقة وللفرد أن يطلق العنان لخياله المبدع ·

ولقد تضافرت هذه العوامل جميعا لتجعل من مسرح العبث البوتقة التى انصهرت فيها عناصر الأنواع الأدبيــــة لتخرج نوعا يستجيب لعصرنا الذى أصبح ديدنه التساؤل والمناقشــــة بدلا من التقبل والنقل والتسليم ـ فاذا بكتاب مسرح العبث يطرحون القضية بعد القضية ويثيرون التساؤلات الجادة من خلال المواقف « غير المعقولة » ـ سواء منها ما يحاول هدم فكرة الثبــــات والجمود (فى الشخصية ، أو فى قوانين المنطق واللغة ، أو فى حياة الانسان الفرد) ـ أو ما يحاول التركيز على استحالة النظرة الى حيــــاة الانسان فى القرن العشرين نظرة جادة بعد أن تغيرت طبيعــــة العلاقات فيما بين الأفراد من ناحيـــــة وبين الفرد وبين النظم أو المؤسسات الاجتماعية من حوله من ناحية أخرى لتصبح عـــلاقات تتفاوت نسب أجزاء بعضها الى البعض الى حد التشوه الذى يثير الضحك والسخرية بقدر ما يدفع على التفكير والتـــــأمل الجاد العميق · وهكذا انتقل فن السخرية فى مسرح العبث الى مرحلة الكاريكاتير اللفظى ليعكس حياة الكاريكاتير الانسانى فى مبالغات الصورة والفكرة والحركة بحيث نشأ لدينا بعد مايقرب من ربع قرن لون من فن الكاريكاتير المسرحى يجمع بين العديد من العنـــــاصر الدرامية التقليدية وينفرد بما يتسم به من روح هجوم ســــاخرة تتوسل باللقطات القصيرة اللاذعة اللاسعة فى تركيزها وحدتها ·

والكاريكاتير ـ فى مجال الفنون التشكيلية ـ حديث النشأة اذ نشأ مع الصحافة وربما لم نستطع أن نرصد جذورا له أبعد من صحائف المواويل الشعبية التى سادت أوربا فى القرن الســــادس عشر وكانت تصور فى أول أمرها غرائب الطبيعة وغرائب الحيــــاة الاجتماعية ثم تطـــــورت على مدى قرنين لتصبح وسيلة للنقد

الاجتماعى والسياسى بحيث رأينا فى القرن الثــامن عشر ـ فى انجلترا مثلا ـ أرباب هذا الفن يزاوجون بين الأشعار التى تبـالغ فى تصوير جور النظم الاجتماعية وبين الصور التى تقرب فـكرة هذا الجور الى القارىء مثل تصوير أحد الأغنياء وهو يلتهم الفقراء أو تصوير أسنانه وقد طالت وأصبحت مثل المدى حادة قاطعة ـ أو تصوير بعض زبانية النظم السياسية التى حطمتها الثورة الفرنسية فى صورة ذئاب أو كلاب ـ واستمر فن الكاريكاتير مرتبطا بالشعر والتعليق الاجتماعى والسياسى (ربما حتى يومنا هذا) ثم انتقل الى بعض الأنواع الكوميدية خارج نطاق مسرح العبث بحيث أصبح يمثل تيارا متميزا وان لم يكن مستقلا كل الاستقلال · وربما كان أهم ما أتى به هذا التيار هو اطلاعنا على أن فن الكاريكاتير الأدبى أسبق من كاريكاتير الفنـــون التشكيلية · اذ بدأنا نرى فى التراث العالمى جذورا له وملامح محددة ترتفع به عن دوره فى السخرية (أو الهجاء ـ كما عرفه العرب) وتقترب به من أرقى الفنـــــون البشرية المعاصرة ·

معنى الكاريكاتير :

ويكمن جوهر الكاريكاتير ـ كما يقول الفيلســـوف هنرى برجسون ـ فى قدرة الفنان على رؤية النزعة الكامنة فى النفس واخراجها الى السطح فهو فن لا يتوسل بالمبالغة لمجرد المبالغة فى احدى قسمات الوجه أو الجسم مثـــلا ولكنه يدرك معنى احدى القسمات فيخرجه الى الســـــطح عن طريق التكبير ـ أى أنه لا يعارض الطبيعة بل يتبع خطوطها فيكبر بعضها ويصغر البعض الآخر بحيث يحطم التوافق الظاهرى بين الملامح ويبرز الخلل الكامن ـ أى أنه يلقى بالضوء على « **التشويه الذى تميل اليه الطبيعة فى ملامح الانسان** » ـ ويقول برجسون :

« ينحصر فن رسام الكاريكاتير فى استشفاف هذا الميل الذى ربما لا يظهر جليا على السطح ومن ثم فى اخراجه الى حيز الوجود المرئى بتكبيره أمامنا · انه يجعل تغيرات معينة ترتسم على وجوه نماذجه بحيث تعبر عن أعمق ميول هذه النماذج ـ ومعنى ذلك أنه يكتشف تحت التوافق السطحى للأشكال جمودا وتحجرا · أنه يكتشف اختلالا وتشويها لا يزيد عن كونه محتملا ولكنه يأتى به الى السطح فكأنما أخرج الشيطان من داخله » ·

وبرجسون يحاول هنا ادخال فن الكاريكاتير فى اطار نظريته العامة عن الكوميديا والضحك وذلك بالتأكيد على التحجر والجمود الذى يمكن استشفافه فى النفس ولا يستطيع الا رسام الكاريكاتير أن يضع يده عليه ·

ولكننا نرى اليوم أن اكتشاف أو تكشف العنصر الآلى فى الانسان ليس وحده ما يدفع على الضحك بل بدأنا نرى أن هذا التضخيم قد يكون دليلا على تعقيد فى النفس البشرية يدل دلالة واضحة ـ كما يقول « وايلى سايفر » ـ على وجود تلك القوى الخفية فى النفس البشرية والكامنة فى اللاوعى · وربما كان فرويد حقا (كما يقول سايفر) هو العالم الوحيد الذى قال بأن النكتة ـ مثل الأحلام ـ تنبع من اللاوعى وبأنها وسيلة لاطلاق هذه القوى أو الدوافع اللاواعية وهكذا فان ثمة علاقة مباشرة بين الرسم الانطباعى حتى عند فان جوخ أو فى تماثيل مايكلانجلو الناقصة وبين الكاريكاتير اذ أننا نستطيع أن نرصد « خط استمرار » بين التشويهات التى يلجأ اليها رسامو الكاريكاتير وأساتذة فن « التصوير المفزع والفظيع » (الجروتسك) فى تماثيل العصور الوسطى والأشكال الحجرية البارزة المخيفة المنحوتة فى الأبنية الضخمة وبين فن الكاريكاتير الحديث بدلالاته النفسية العميقة ·

واذا كانت هذه الدلالات تشير حقا الى اختلال فى النظرة قدر ما تشير الى اختلال فى الواقع ـ أى اذا كانت تعكس وتجسد أحلام العصابيين أو أحلام المجانين بقدر ما تعكس وتجسد واقعا اختلت نسب أجزائه فى الحقيقة ، فان فنان الكاريكاتير يؤدى دورا مزدوجا اذ أنه يبرز الخلل من الناحيتين الذاتية والموضوعية معـــا بحيث يبرز الأحلام الباطنة فى صور مختلة ظاهرة ويجسد الخلل الظاهر فى صور نفسية ممزقة • وهكذا فاننا كثيرا ما رأينا الكتاب يعكسون صورة العصر فى بعض الشخصيات التى تطغى عليهـــا خصيصة من الخصائص ، أو يجسدون الأحلام الشائهة فى صور من الواقع تختل نسبها كما يحدث فى بعض أنواع مسرح العبث •

ومن هذا المدخل يمكننا أن نرى ثلاثة أنواع رئيسية لكوميديا الكاريكاتير أولها كاريكاتير الشخصية وثانيها كاريكاتير المـوقف وثالثها وأهمها كاريكاتير الفكرة •

كاريكاتير الشخصية :

مثلما يركز الرسام على أحد ملامح الشخصية يلجأ الكاتب الى تكبير خصيصة من الخصائص النفسية حتى يجعلهـــا تطغى على سائر السمات التى تهبها التوازن والاستواء فكأنما هو يقدم الينا « حالة تضخم مرضى » لعنصر نفسى قد ينعكس فى السلوك أو فى الأفكار أو فى المشاعر أو فى العلاقات القائمة على هذه جميعا • ومن ثم فنحن نواجه فى كاريكاتير الشخصية اهتزاز النسب بين عناصر الشخصية نتيجة لتكبير خصيصة نفسية بعينها وتضخيمها أكثر مما ينبغى •

وقد عرف الأدب العالمى هذا اللون من التصوير الكاريكاتورى فى شتى عصوره • وحتى فى فجر المسرح اليـونانى كانت بعض

الأقنعة تمثل الخصائص المهيمنة أو الصفات النفسية الغلابة التى تطورت منذ عصر الرموز (عصر الآلهة الوثنية بما ترمز له من صفات النفس البشرية كالغضب والانتقام والحب والبغض ٠٠ الخ) ثم كانت الأنماط التى تمخضت عنها دراما العصـــــور الوسطى بأنواعها من مسرحيات الأسرار ومسرحيات الأخلاق ـ كانت هذه الأنماط تمثل أيضا تصـــويرا كاريكاتوريا تجريديا ـ ثم كانت كوميديا « الطباع أو الأمزجة » فى عصر النهضة التى بلغت ذروتها فى دراما القرن السادس عشر فى انجلترا على أيدى بن جونسون وغيره من معـــاصرى شيكسبير ٠ وقد اشتهرت هذه الشخصيات وذاعت وأصبحت كل شخصية علما على الخصيصة النفسية التى تضخمت الى الحد الذى أصبحنا نذكرها به خارج نطـاق الموقف الدرامى أو المسرحية أو حتى بعيدا عن الانسان الذى اقترنت به أول الأمر ـ وهذا لا يقتصر بطبيعة الحال على أدب المسرح بل ينسحب على التصوير الفنى الكاريكاتورى فى الأنواع الأدبية الأخرى مثل الرواية والشعر الغنائى والقصصى والهجاء ٠٠ الخ ٠ فكلنا يذكر بعض شخصيات ديكنز وبعض شخصـــيات موليير مثلما نذكر الشخصيات التى أبدعها الجاحظ فى **البخلاء** وفى **المحـــاسن والأضداد** ـ بل ان الأدب العربى ليحفل بهذا اللون من التصـوير الكاريكاتورى ـ ويكفى أن نذكر شخصية جحا أو شخصية هبنقة (رمز الحمق) أو أشعب الطفيلى (بل ان طفيل بن زلال الكوفى نفســه من ابتـــداع الكتاب الى حد كبير) ولا شك أن عشرات الشخصيات التى تطالعنا فى كتب الأخبار والسير (مثل **الأغانى**) من كذابين ومتنبئين وماجنين ٠٠٠ الخ ٠ تعتمـــــد على الأدباء العرب الذين كانوا يخافون من الجهر بحقيقة تأليفهم وتضخيمهم لهذه الشخصيات حتى لا يشك القراء فى سائر رواياتهم وأخبارهم وقصصهم ٠ وهل منا من يشك فى أن قصة « قضاء يوم السبت مع الشيطان » التى يرويها أبو الفرج الأصفهانى قصة من نسج الخيال

وهب أن ابراهيم الموصلى أو اسحق الموصلى أو غيرهما من المغنين قد قضى يوم لهو وشراب وغناء مع زائر عبقرى .أفليس تصوير هذا الزائر على أنه الشيطان تصويرا كاريكاتوريا ؟ وما أشبه التصوير الكاريكاتورى الذى يبدعه الجاحظ لابن عبد الوهاب فى **رســالة التربيع والتدوير** بتصوير شكسبير لشخصية فولسـطاف فى عدد من مسرحياته آخرها **زوجتان مرحتان من ضاحية وندسور** وشـتان اذن بين ابتداع شخصية وهمية مثل عيسى بن هشـــام لدى بديع الزمان الهمذانى وبين محاولة الالتزام بالصدق التاريخى فى كثير من كتب السير والأخبار ! ان شخصية عيسى بن هشـــام من نسج الخيال وتستطيع أن تقدم أقاصيص خيالية كاريكاتورية يمكننا أن نقبلها ونضحك عليها ومنهـا ومعهـا كما يمكننا أن نقبل ما تحتويه بعض المقامات من غرائب (أنظر المقامة البشرية لبديع الزمان) قبولنا للغرائب التى تحكيها مواويل القرن السادس عشر فى انجلترا (جرد أحدهم سيفه وانقض على الأسد ففلق هامته بضربة واحدة ! أو كتب على الملك الظالم أن يعمل معـــداويا وما يزال حتى هذه اللحظة ـ كما يقوم الأخوان جريم ـ يضرب بمجدافيه فى الماء ! أو ظل الشره يشرب حتى جف ماء الأرض جميعا ! وهكذا) .

وأبرز نماذج كاريكاتير الشخصية هى نماذج كوميديا الطباع التى تفوق فيها بن جونسون . ولنأخذ أمثلة من مسرحية شهيرة هى مسرحية **فولبونى** أو الثعلب ـ اننا نجد هنـــا نمـــاذج متعددة لشخصيات كاريكاتورية اختار لها المؤلف أسماء الطيور والحيوانات اسمع ما يقوله فولبونى فى المشهد الافتتاحى للمسرحية مخاطبـا خادمه موسكا :

فولبونى : أقول عم صباحا أيها النهار .. ثم أنشد النضار !
افتح الباب على المحـــراب ياموسكا لأشهد طلعة القديس
(موسكا يرفع غطاء الصندوق)

مرحى بروح العالمين وروحى ..
ان فرحتى برؤيتك
تفوق فرحة الوجود
ولهفة الأرض على اشراق الشمس فى برج الحمل
بل ان نور الشمس لا يرقى لنورك
انظر اليه بين سائر الكنوز
كأنه النيران فى الليل البهيم
أو مثل نور الفجر أول الزمان
عند خلق الأرض من سدم العفاء !
توهج الذهب
فأفلت الظلام ساريا فى باطن الثرى
يا شمس روح فاقت الشمس سنى !
يادرة الفلك
دعنى أقبلك
دعنى أصلى لك
يا كنزى المقدس .. فى غرفتى المباركة
ما أصدق الحكيم حين قال :
« أزهى عصور الشعر عصر الذهب »
يا أحسن الأشياء كلها
يا فرحة تفوق ألوان الفرح
فى قلب طفل أو أب أو صاحب
وكل حلم يقظة فى أرضنا !
قالوا الهة الجمال من ذهب
لها عشرون ألفا من فوارس الهوى !
هذى حدود محاسنك
هذى حدود غرامنا بك
قديسنا الحبيب :

أنت الاله الصامت البليغ
فالصمت من ذهب
وعقدة اللسان لا يحلها سوى الذهب !
انك لا تفعل شيئا
لكنك الدافع للأفعال
يا ثمن الأرواح
يا من تجعل نيران جهنم صنو الجنة
أنت الفضيلة والذيوع فى مدارج الشرف
من يحمل الذهب
يفوز بالشرف
ويعرف الشجاعة
ولذة الأمان
وحكمة الزمان !

هذه المبالغات التى تتوالى لا تكشف فحسب عن نزعة شاذة فى نفس فولبونى ولكنها تجسد هذه النزعة بصورة كاريكاتورية بحيث يبرز الذهب كأنه عاطفة غير أرضية متخذا صورة المشاعر الروحية التى تقترب من الاحساس الدينى • فمنذ اللحظة الأولى نرى تشبيه الذهب بالقديس وتشبيه الصندوق بالمحراب ثم تتوالى التشبيهات بالروح والشمس والحياة والنار والنور والقداسة والفن (الشعر) والفرحة والحلم والجمال والصمت والكلام ودوافع الأفعال والفضيلة والذيوع والشرف والشجاعة والأمان والحكمة ! ان هذه المبالغات مضحكة حقا ولكنها ليست نمطية أى أنها لا تمثل نمطا ثابتا متكررا ولكنها كاريكاتورية لاعتمادها على اختلال النسب والعلاقات والقيم • والفارق بين الكاريكاتير والتصوير النمطى بالغ الأهمية لأن فولبونى ليس نمطا بشريا ولكنه تجسيد لميل طبيعى فى البشر — يوجد فى كل انسان بدرجات متفاوتة من العمق ولكنه زاد فى يد شاعر الكاريكاتير عن الحد فأصبح

مضحكا ـ أى أنه ليس مضحكا لأنه مناف للطبيعة ولكنه مضحك لأن **النزعة الطبيعية** فيه زادت عن الحد فأخلت بالاتزان النفسى له!

كاريكاتير الموقف :

وتتوسل الكوميديا بلون آخر من الكاريكاتير يعتمد على تغير العلاقات بين المقومات النفسية لعدد من الشخصيات حتى ولو كانت تحتفظ بالأحجام الطبيعية لهذه المقومات · أى أن المبالغة تصيب علاقة ما على حساب سائر العلاقات ومن ثم يكون الخلل المحتوم فى « التركيبة » الاجتماعية التى لا تقوم الا على علاقات سوية أى متوازنة · والفارق بين هذا اللون من الكاريكاتير وبين كاريكاتير الشخصية كبير جدا لأن العلاقة التى تتشوه لا تتصل بجوهر المشاعر البشرية ولكن بأشكال السلوك فى مجتمع بعينه وزمان بعينه حسبما تحدد التقاليد وحسبما يقضى العرف السائد ـ فعلاقة الهيمنة والسيطرة بين الرئيس والمرؤوس فى أى عمل حكومى لا تتصل بمشاعر بشرية أصيلة ولكنها تنبع من التقاليد التى تقضى بالطاعة والملق خوفا من العقاب أو طمعا فى الثواب وطالما كانت هذه العلاقة مقدمة بالنسب المألوفة فى مجتمع ما فلن تثير أى دهشة أو تقترب من عالم التناقض الكوميدى أما اذا قدم لنا مؤلف ما هذه العلاقة وقد أصبحت علاقة تبعية آلية تجعل المرؤوس يقول انه يحب نفس ألوان الطعام التى يحبها رئيسه ويتكلم نفس اللغة التى يتكلمها ويرتدى نفس أنواع الملابس ·· الخ · فاننا نرى صورة كاريكاتورية لعلاقة خرجت عن طورها فأصبحت تدعو للسخرية والرثاء معا ··

ولنأخذ نموذجا من مسرحية حديثة · هى « **مسافر ليل** » للشاعر صلاح عبد الصبور ـ فنحن نجد هذه العلاقة التى تقوم على الحيطة والحذر فى معاملة الأغراب أو الرؤساء ـ الذين قد يكونون حقا ذوى سلطان ونفوذ وقد لا يكونون ـ وقد تحولت الى علاقة

كاريكاتورية ساخرة بين راكب قطار الليل وبين عامل التذاكر الذى يزعم أنه الاسكندر الأكبر ·· فالموقف يقوم على أشخاص لا مبالغة فى خصائصهم النفسية بداية ، ولكنهم يتحولون فى ضوء العلاقة الكاريكاتيرية الى نماذج نضحك منها ونرثى لها ـ خاصة عندما يكف عامل التذاكر عن زعمه بأنه الاسكندر الأكبر ويؤكد أنه ما زال عامل التذاكر فى نهاية المشهد :

الراوى : قال الراكب فى نفسه
ما يدرينى فلعل الرجل هو الاسكندر
ولعل الموتى العظماء
ما زالوا أحياء
وعلى كل فالأيام غريبة
والأوفق أن نلتزم الحيطة
ولعلى ان لنت له أن يتركنى فى حالى
قال الراكب فى نفسه
فلأتذلل له

الراكب : ماذا تبغى منى يا مولاى ؟
عفوا ، مثلك لا يبغى من مثلى شيئا ··
أعنى ·· بم يشملنى عطفك ؟
بم تكرمنى
هل تجعلنى سرجا لجوادك ؟

عامل التذاكر : ضاقت نفسى بركوب الخيل الآن

الراكب : هل تجعلنى فرشة نعلك ؟

عامل التذاكر : يندر أن أمشى ، يؤلمنى اللمباجو
أتمدد أحيانا فى الشمس وآخذ حمام بخار كل صباح

الراكب : فلتجعلنى فحاما فى حمامك
أعهد لى بمناشفك الوردية

اجعلنى حامل خفيك الذهبيين
لكن لا تقتلنى ٠٠ أرجوك

عامل التذاكر : لم تصرخ يا سيد ؟
هل تحلم ؟
لم تجمد كالنار المذعور ؟
لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل
أوه ، لم يشحب وجهك حين أمد اليك يدى ؟
أو لا تعرفنى ؟

الراكب : أنت الاسكندر

عامل التذاكر : ليس اسمى الاسكندر
اسمى زهوان

الراكب : بم تأمر يا مولاى الـ ٠٠ زهوان ؟

عامل التذاكر : مذعور ٠٠ وغبى !
أولا تدرك من ثوبى ما أطلب ؟
أطلب تذكرتك ٠٠
هذا عملى ٠٠

هذه العـــلاقة اذن علاقة اختلفت النسب فيهـا عن النسب الاجتماعية المعهودة فخرجت بصورة كاريكاتورية ربما تطلبت أداء كاريكاتوريا أى يتسم بالمبـالغة فى الحركة والايمـاءة ونبرات الصوت ، وربما كان هذا ما جعل صلاح عبد الصـبور يقول فى تذييله أنه يتصـور اخراج هذه المسرحية فى اطار الهزليـة التى تنزع الى المبالغات الكاريكاتورية تمثيلا واخراجا ٠

كاريكاتير الفكرة :

ويتصل هذا اللون اتصالا وثيقــا بنوع آخر هو كاريكاتير

الفكرة • أى المبالغة فى هذه الفكرة أو تلك حتى تتضح بلاهتها أو المبالغة فى تصغير أفكار أخرى بجوارها لابراز التناقض الشديد بينهما ـ وقد يتخذ هذا اللون ـ بل غالبا ما يتخذ ـ صورة الفانتازيا أى صورة الموقف الخيالى الذى يتطور وفقا للمنطق المقبول للأشياء • وقد شاع هذا فى مسرح العبث فى الهجـــوم على تقاليد المسرح الكلاسيكى ـ كما شاع فى معظم ألوان المسرح التجريبى الحديثة •

ولنأخذ مثلا من مسرحيتين نشرتا فى مجلة المسرح (العددين الأول والثانى) • الأولى هى **الأستاذ** تأليف سعد الدين وهبـــة ، والثانية هى **الساعة الناطقة** تأليف توم ستوبارد • الأولى تتخـذ اطارا اجتماعيا وسياسيا واسعا فتقدم صورة كاريكاتورية لعدم المبالاة من جانب الشعب ازاء بطش الحكام أى فقدان القدرة على السمع أولا ثم فقدان الآذان أنفسها ! والحقيقة أن هذه الصـــورة الاستعارية تتطور فى عدة اتجـــاهات كاريكاتورية ليس فقط على المستوى العام بل أيضا على مستوى المعنى ومستوى الفكرة بحيث يستخدم المؤلف وسيلة من وسائل مسرح العبث فى تقليب الأمر على وجوهه التى تشتط فى البعد عن الواقعية وتدخل مجال اللامعقول الذى هو فى الحقيقة « **كاريكاتير فكرى** » ـ فاتهام الناس ظلما فى قضايا سياسية والحكم بادانتهم ظلما يتخذ هنا صورة تتضخم فيها الأبعاد حتى تصل الى موقف يتحول فيها مفهوم القضية السياسية الى **عبث مؤلم** ـ فهو فكه من ناحية ويدعو للرثاء من ناحية أخرى وهذا هو السلاح الذى يستخدمه رسام الكاريكاتير فى النقـــد السياسى :

(يدخل خمسة رجال يدفعهم الوزير أمام المنصة ويقف الى جوارهم)

الملكة : تهمتهم ايه ؟

الوزير : التآمر على نظام الحكم فى المدينة والتحريض على اغتيال الحكام والمحكمة العليا حاكمتهم وأصـــدرت عليهم الحكم بالاعدام ·· والمطلوب اعتماد الحكم للتنفيذ ·

الملكة : ايه هى الجرائم اللى ارتكبوها ؟

القاضى : الجماعة دول مضى عليهم دلوقت أكثر من شهر ساكتين·· ما بيتكلموش ·

الملكة : وفيها ايه دى ؟

القاضى : لما فاتت المدة الطويلة دى شكينا فى المســألة ·· قبضنا عليهم ووضعناهم تحت المراقبة ·· وبرضه ما اتكلموش ··

الملكة : (بضيق) وبعدين ؟

القاضى : حلم جلالتك شوية ··

الملكة : اتفضل ·

القاضى : أحلناهم للطبيب وكشف عليهم لقى لكل واحد لسان فى حنكه ·

الملكة : هو مفروض ما يبقاش فيه لسان فى حنك الانسان كمان ؟

القاضى : لأ ·· خفنا أحسن تكون ألسنتهم اختفت والا حاجة ·· نبقى احنا ظالمين ··

الملكة : وبعدين ؟

القاضى : الطبيب قرر انهم يقدروا يتكلموا لو أرادوا الــكلام ·· استعملنا معاهم كل الوسائل المحزنة والمفرحة والمؤلمة والغير مؤلمة مافيش فايدة ·· ضربناهم مافيش فايده ·· كويناهم بالنار مافيش فايده برضه ·· قلنا لابد يكون فى الأمر سر·· واجتمعنا وحضر الوزير الأفخم وأثناء بحث الأمر عرفنا السر الرهيب الذى يخفيه هؤلاء المجرمين ·

الملكة : ايه هو ؟

القاضي : حلم جلالتك ·· حضرة الوزير وأنا قلنا لبعضنا : الناس دول مش عايزين يتكلموا ليه في مدينة ما حدش فيها بيسمع حاجة الا الحكام ·· سألنا نفسنا ·· هم خايفين يتكلموا ليه ما دام النـــاس ما بتسمعش ·· يبقى لازم هم خايفين من الحكام عشان الحكام بس هم اللى بيسمعوا ·· ولما وصلنا لحد كده سألنا نفسنا ايه هي الحاجة اللى النـــاس تخاف تتكلم فيها قدام الحكام ·· مافيش غير التآمر على قلب نظام الحكم والتحريض على اغتيال الحكام ··

هذه اذن آراء أو أقوال لا تنتمي الى شخص معين مهمـا اختلت فيه الدوافع والمشاعر كما يحدث في كاريكاتير الشخصية ـ كما أنها لا تنتمي الى موقف مبنى على التناقض الصارخ الذى يخلق علاقة شاذة بين نزعتين أو فكرتين أو يخلق علاقات ذات نسب مختلفة (بالتصغير والتكبير) ولكنها تنتمي الى اطار كاريكاتيرى ـ كما قلنا ـ يعتمد على التطرف في تصوير الفكرة حتى يصل بها الى حد البله ، وهو نفس ما يحدث في مسرحية **الساعة الناطقـة** حين نرى جلاديس وقد تحولت الى آلة لضـبط الوقت نتيجـة للاهتمام « اللامعقول » بالتوقيت ورصد السـاعات والدقائق بل والثواني في عالم أصبح يهـدر الزمن أكثر من اهداره أى شيء آخر ـ وهذه هي الفكرة التى يصل بها توم ستوبارد الى حـد التطرف حين يواجه بين احساس جلاديس بالزمن حقـا ـ بمعنى الديمومة والخلود ـ واحساسها به باعتباره دقات ساعة لا معنى لها ! ان رصد الوقت أصبح تقطيعا له وفتكا به :

جلاديس : الفكرة بدأت تهرب
أو تغدو فكرا آخر
أو قل بدأت تتكشف لى

اذ يعتقدون بأنهم اخترعوا الزمن لصالحهم
لاراحتهم
ولذلك فتكوا بالزمن
تقطع في أيديهم دقات أو تكات
ستون دقيقة
اثنا عشر وثنتا عشرة
عشرون وأربع ساعات
حتى يعرف حائز قصب السبق
من حطم أرقام الألعاب الأوليمبية
ومتى نتوقف عن تقديم الأطباق لرواد المطعم
فى بهو الفندق
ومتى تبدأ أيام الموسم
أو لا تقبل أموال رهان الخيل
ومتى نأوى للنوم
أو نترك المحطة
ونجدد طلب العضوية
حين يحين الموعد ويفوت
بل حين يضيع الموعد ويفوت الوقت
حتى نعرف أين مكاننا
وكم لبثنـــــا
بل زعموا ذلك أمرا هاما
حتى نعرف ماذا بقى من العمر
وهل يهم ذلك ؟
فيعرفون أننا عرفنا
أنهم قد عرفوا
أننا نعرف ‥ انهم يعرفون !

وتصل اللقطة الكاريكاتيرية الى ذروتها فى المشـــهد الأخير

عندما يدخل فرانك على اللورد ـ رئيس المصلحة ـ مطالبا بزوجته:

فرانك : هل أنت الرئيس الأعلى ؟

اللورد : بالتأكيد ..

فرانك : ماذا فعلت بزوجتى جلاديس !؟

مورتيمر : كيف تجرؤ على اتهام رجل فاضل مثل اللورد ـ

اللورد ـ أرجوك يا مستر مورتيمر .. دعه يتكلم ..

فرانك : انها الساعة الناطقة ..

اللورد : ماذا تعنى ؟ ! و ـ ق ـ ت ؟

فرانك : نعم .. انها جلاديس ..

اللورد : (مستغرقا في الضحك) يا صـــديقى العزيز .. لا يوجد أحد اسمه جلاديس .. ولا يمكن أن نولى زوجتك مسئولية الزمن .. انها آلة .. كنت أتصور أن الجميع يعرفون ذلك .

فرانك : آلة ؟

اللورد : تصور أنها زوجته !! (ضحات من الجميع) تصور أنهـا زوجته !

ولا يعنى تقســـيمنا الكاريكاتير الكوميدى الى هذه الأنواع الرئيسية أنها منفصلة أو أنها الأنواع الوحيدة التى يمكن رصدها فى هذا المجال فالواقع أن مستويات الكاريكاتير الكوميدى لا نهاية لها ـ من مستوى التحليل العميق الذى يتخذ أبعادا تراجيدية فى دستويفسكى وفـى كافكا ـ الى مستوى الهزل الواضح فى اللعب بالشخصية والموقف والفكرة جميعا مثلما نرى فى حلم ليلة صيف وغيرها من كوميديات شكسبير ، الى مستوى الكاريكاتير الفكرى الصارخ عند بيكيت ويونسكو .. اذ أن أى تطرف فى تصوير نزعة أو علاقة أو فكرة يلقى بنا فى عالم الكاريكاتير الدرامى الرحب .

كوميديا التورية الساخرة

درجنا على اعتبار التورية نوعا من التلاعب بالألفاظ كما تسمى فى اللغتين الانجليزية والفرنسية ـ أى أن يســتخدم اللفظ المفرد فى موضع بحيث يدل على معناه الأصلى وعلى معنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع له ولكن ثمة لونا آخــر من التورية يقترب من المفارقة ويرتبط بالدراما لارتبــاطه بالموقف والشخصية ويبتعد الى حد كبير عن دلالة الكلمات المفردة فبينما يستطيع كاتب القصة أو المقال أو الشــاعر أن يعتمد على قدرة المفردات على الايحاء بمعان أخرى تختلف عن المعانى الظاهرة لها نرى أن الكاتب المسرحى يعتمد على قدرة الموقف الدرامى على خلق هذه المعانى حتى لأبسط الكلمات ذات الدلالات المحددة ٠

ويمكننا بصفة عامة تقسيم التورية اللفظية غير الدراميــة الى أربعة أنواع فأولها استخدام الكلمة لتدل على أكثر من معنى ـ مباشرة ـ كقول أحدهم لعازف العود « أنت عودك حلو » أو كقول حافظ ابراهيم لرجل كان قد وعده باهداء ساعة ثم أخذ يماطله « ان الساعة آتية » وهكذا وثانيها استخدام الكلمة بمعناها الاشتقاقى بدلا من معناها الاصطلاحى أو الى جانبه كقولهم « ده شاعر ده ؟ ده شاعر بمغص ! » أو « ما قدرش يكتب أى كتب ٠٠ راح كاتب كتابه » ـ وثالثها الاستخدام الحرفى (أو الحقيقى) للكلمات أو العبارات ذات الدلالة المجازية كقولهم ان فلانا « يسهر » على رعاية آخر أو قول أحدهم « ضربته كى أضرب لكم مثلا » ورابعهــا وأكثرها شيوعا هو اقامة توازيات بين المعنى المجــازى أو الاصطلاحى والمعانى الأخرى كمن يقول لمأمور المركز « ان مركزك لا يســمح بهذا » أو قول حافظ ابراهيم عندما رأى ساعة جيب ضخمة « دى موش ساعة ٠٠ دى سنة » ومثل المداعبات الأدبية التى عرفهــا

الظرفاء والشعراء فى الجيل الماضى فحينما كتب حافظ ابراهيم يداعب أحمد شوقى قائلا :

يقولون ان الشوق نار ولوعة   فما بال شوقى اليوم أصبح باردا

رد عليه شوقى قائلا : « حافظ على الحذاء ! » وعندما مر عبد الله فكرى على الشيخ السمنى وهو جالس فى الشمس قال له « حذار أن تسيح يا سمنى » فرد عليه السمنى قائلا « أننى أقدح فكرى » وهكذا مما يقتضى اللماحية وسرعة البديهة التى شاعت فى حوار دراما عصر عودة الملكية فى انجلترا ودراما آخر القرن التاسع عشر والتى تشيع فى مصر على كافة المستويات والتى تكثر فى نطاق الاشارات الجنسية أى العبارات التى يمكن تفسيرها تفسيرا خارجا والتى تبدو فى أشد صورها وضوحا فى فن « القافية » الشعبية بل وما يمكن أن نسميه أيضا بفن « الردح » !

القافية والردح :

ولا تزال معظم مسرحياتنا الفكاهية تعتمد ـ بكل أسف ـ اعتمادا كبيرا على هذا اللون من التورية اللفظية وبالذات ما أسميته بفن القافية وفن « الردح » ليس احتراما له ولكن اعترافا بمكانته الأدبية والتى لا يخلو منها كبار الكتاب (حتى شكسبير نفسه) والتى تنتشر فى فن الموال الشعبى وتبعث البهجة بين جميع فئات الشعب مهما بلغت درجة ثقافتهم .

ولكن هذا الفن ليس دراميا أى أنه لا يمكن أن يندرج فى فن المسرح من حيث ان المسرح له مقتضياته التى تحتم عدم اعتماد المسرحية على اشواط متتالية من القافية أو « الردح » مهما بلغت درجة امتاعها فان النماذج التى أبدعها حسين الفار وسلطان الجزار

مثلا فى برنامج « ساعة لقلبك » الاذاعى القديم لا يمـكن اعتبارها أعمالا درامية فهى حقا نماذج متطورة للقافية التى تنشأ من افتراض اسم أو عمل معين ثم التلاعب بهذا الاسم أو العمل تلاعبا يعتمـد على سرعة البديهة واللماحية وأذكر شوطا من هذه القـــافية قدم فى نفس ذلك البرنامج بين الثنائى رشاد ومنصور حين يصل بعض الضيوف :

الضيف : الأستاذ منصور موجود ؟

رشاد : مين عايزه ؟

الضيف : الأستاذ جرجير ·

رشاد : يومنا أخضر ونادى ·· ودى تبقى مين ؟ الآنســـة فجلة ؟
اتفضلى يا آنسة ·· انتى راسك ناشفة ليه ؟

الضيف : قل له بس جرجير ·· هو عارف انى جاى بربطة المعلم··

رشاد : ما قدرش يا جرجير ·· انت لونك مخطـــوف خالص ··
·· ودبلان كده ومصفر ·· أعصر لك لمون ؟

وهكذا يظل الاثنان يتلاعبان بالألفاظ بالاشارة الى النبـات المعروف دون أن يخلق هذا موقفا دراميا من أى نوع ـ وهو عادة ما يحدث الآن فى مسرحياتنا الفكاهية اذ تظل الشخصيات تتبادل القافية وكلما أسرفت فيها كان هذا دليلا على لماحيـة الحوار ونزعته الكوميدية !

التورية والمفارقة :

ولكن التورية الدرامية شىء مختلف تماما عن هذا اللون من التورية اذ أنها تعتمد على التناقض بين الظاهر والبـاطن أو بين المعلوم والمجهول ـ أى أننا نرى ثمة من يعرف شيئا يجهله آخر ـ وهكذا فهى تقترب من المفارقة التى تقوم عليها الأعمال الدراميـة

الناضجة والحقيقة ان أمامنا مشكلة فى ترجمة الكلمة الأجنبية التى تستخدم للدلالة على المفارقة (أى التناقض) والكلمة التى تدل على التورية اللفظيــة التى لا علاقة لهــا بالدراما والكلمة الثالثــة (موضوع هذا الحديث) وهى التى تدل على التورية الدراميــة الساخرة أى الكلمة التى تجمع بين عنصر المفارقة وعنصر التورية وعنصر السخرية الذى يرجع فى منشئه الى ســخرية القدر الذى ارتبط عبر العصور بالدراما ولكن كيف تبرز أو تستثمر هذه التورية الساخرة في المسرح ؟ وهل هى قاصرة على الكوميديا لارتباطهــا بالسخرية ؟ أم أن لها علاقة وثيقة بالتراجيديا أيضا بسبب عنصر القدر الذى يتصل بارادة الانسان والارادة الأخرى ـ أى الارادة التى هى عادة أكبر منه وأقوى ؟

تبرز التورية الساخرة دراميا فى موقف يتضمن شيئا تعرفه احدى الشخصيات وتجهله شخصية أخرى أو يكون معروفا لدينــا بينما يجهله طرفا الموقف الدرامى أو هو معروف لديهما ومجهول لطرف ثالث وهكذا ويكون هذا فى أبسط حالاته متصلا بما يحدث أمامنا على المسرح أى على الحركة المسرحية المباشرة بينما يكون فى أدق وأرقى حالاته متصلا بالحركة النفسية والذهنية للشخصيات وهو فى الحالتين يرمى الى توليد توتر يمكن أن يستثمر فى الكوميديا أو فى التراجيديا اما للسخرية من جهل الانسان وعجزه عن ادراك آليات الحــركة البشرية والطبيعيــة فى هــذا الكون أو فى مجتمــع ما واما لابراز المتناقضات التى يمكن أن تودى بسعادة الانســان لجهله بهذه المتناقضات ولأوهامه التى غالبا ما يعتز بها ويعيش لها ٠

ولننظر اذن الى أبسط صور التورية الساخرة على المسرح ٠ لنتصور مشهدا بسيطا : يدخل لص الى منزل أحد الأثرياء ليسرق المجوهرات التى تضعها زوجة الثرى فى خزانة ٠ يمكن للمؤلف بداية

أن يجعل الزوج يربت بيده على الخزانة ويقول وهو متجه الى غرفة النوم « الحمد لله اننى أخرجت الجواهر من هذه الخزانة ووضعتها فى غرفة النوم » ثم يخرج وحين يأتى اللص ومعه عدته نراه واثقا من أن السكان قد رحلوا فهو يقول « كويس ان النهارده الخميس والجماعة فى السينما » - هذا هو الموقف فى أبسط حالاته فنحن نرى أن جهود اللص سوف تصطدم بعائقين الأول وجود أصحاب المنزل والثانى عدم وجود الجواهر فى الخزانة وهذه التـــورية الساخرة المبدئية يمكن أن تتطور حين يكتشف اللص أنه قد نسى مفتاحاً هاما فيخرج من المسرح لاحضاره بينما تدخل الزوجة لتقول « الحمد لله اننى أعدت الجواهر من غرفة النوم الى الخزانة فهنــا أكثر أمنا » ثم تتجه الى المطبخ مثلا لاحضار كوب من اللبن بينما يعود اللص وعندما يحس بوجود حركة ما يختبىء تحت أريكة مثلا فنراه نحن ولا يراه أحد الزوجين - فاذا وجد ثلاثتهم على المسرح أصبحت كل كلمة تقال ذات معان متعددة لأن كلا منهم سوف يفهمها بصورة مختلفة ٠

ورغم شيوع هذا النوع البسيط من التورية الســــاخرة فى كوميديات موليير (مقالب سكابان مثلا) وشيكسبير (حلم ليلة صيف مثلا) فانه نادرا ما يكون بهذه البساطة اذ أنه يعتمـــد فى جوهره على تورية نفسية أو داخل الشخصية نفسها وذلك بأن يجعل المؤلف من التناقض بين الظاهر والباطن اطارا مجســــدا يعكس التناقض النفسى بينهما أو فى داخل الشخصــية الواحدة فكثيرا مايكون اخفاء بعض المعلومات عن شخصية ما واطلاع شخصية أخرى عليها أو اطلاع الجمهور عليها وسيلة لكشف الخواء الذى يسود تلك الشخصية أو التناقض بين تصوراتها للواقع والواقع نفســه فالذى يحدث لشخصية « فولسطاف » مثلا فى مسرحية شيكسبير « زوجات وندسور المرحات » من اختباء خلف الستارة ودخوله بعد ذلك سلة « الغسيل » وحضور الزوج الغيور وشكه فى الأمر ثم

تنكره بعد ذلك ومقابلته لفولسطاف ٠٠ كل هذا يعكس التناقضات التى تعج بها الشخصـــية التى أصبحت من كلاسيكيات الأدب العالمى ٠

الستائر المسرحية :

أما فى التراجيديا فان التورية الدراميـــة تهيىء للكاتب أن يعكس تناقضات معرفة الشخصية وجهلهـــا فى مواقف تقترب فى المسرح الحديث من مواقف قوة القدر فى المسرح الكلاسيكى ٠ وخير نموذج لهذا ما نراه فى مسرحية « عطيل » لشكسبير حين ينصب « ياجو » شباكه وفخاخه للبطل فى مشاهد تلو مشاهد من التورية بل ان حدث المسرحية كله يعتمد على التناقض بين ما نعرفه نحن عن ديدمونة وما يتصوره عطيل « زوجها » عنها ، بل وما نعـرفه عن عطيل وما يعرفه هو عن نفسه ، وحينما يجسد شكسبير هذا الموقف فى كلمات عطيل قبل قتل ديدمونة نجد ان الموقف هو الذى يعطى لكلماته قدرتها على التورية الدراميـــة ٠ أى ان الكلمات البسيطة « فلأطفىء النور أولا ٠٠ ثم اطفىء هذا النور » ٠ أى نور حياة ديدمونة ٠ تعنى فى الحقيقة ان عطيل يعنى ما لم يكن يتصور أن يعنيه ! فهو يطفىء نور حياته أيضا ونور حب لم يكن يعرف مداه ونور حياة حافلة لم يستطع ان ينفذ الى أقطار ذاته التى تسودها ظلمات الشك وانعدام الثقة ٠

وكان درايدن يطلق على الحيل المسرحية التى اقتضتها التورية الدرامية فى عصره « الستائر المسرحية » بمعنى ان ثمـــة ستائر تقوم فيما بين الممثلين بعضهم والبعض ٠ نفسيا وجسديا ٠ تمكن بعضهم من معرفة ما لا يعرفه الآخرون وتمكن النظارة دائما من الاطلاع على خبايا صدورهم وسواء كان الكاتب يقبل مذهب درايدن أم يرفضه وسواء كان ينزع الى الكوميديا أم يميل الى التراجيديا

فانه دائما يلجأ الى التورية الساخرة باعتبارها وسيلة دراميـــة فعالة ٠ من أحمد شوقى الذى يبدأ مسرحية « مصرع كيلوباتره » بنشيد على السنة الجمهور الذى يتغنى بالهزيمة وهو يتصـــورها نصرا :

يومنـــا فى اكتيـــوما
ذكره فى الأرض صار
اســألوا أســطول روما
هل أذقنـــــاه الدمار

الى الأقنعة المسرحيـــة التى استخدمها جلال الشرقاى فى مسرحية « الجوكر » والتى تمثل الاستخدام الحركى للتـــورية الساخرة فى الكوميديا الخالصة ، بل ان التورية الدراميـــة قد استخدمت فى الأدب الحديث فى فنون غير مسرحية مثل القصـــة القصيرة مثل القصاص الانجليزى الحديث « ساكى » والقصاص العظيم هـ٠ا٠ بيتس ، بل وفى ادبنا العربى محمود تيمور (فى مرحلة انسلاخه عن تقاليد موباسان) ونجيب محفوظ فى عدد كبير من قصصه القصيرة ٠

لم تعد التورية فنا لغويا يعتمد على التلاعب بالألفاظ وانمـا أصبحت وسيلة درامية فعالة تعين الكاتب على اثراء أعمالهم عن طريق التوتر الذى تهيئه والذى مكنهم من ارتياد قمم جديدة فى فنونهم المختلفة ٠

كوميديا الشخصية

كان من نتيجة (النجاح الجماهيرى) لبعض عروض المسرح التجارى أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين (بل ومفهـــوم المسرح والفن الدرامى نفسه) اذ بدأ الاعتقاد يسود ـ بكل أسف ـ بأن الكوميديا هى التسلية عن طريق الاضحاك بأى وسيلة ممكنة وعن طريق الاسكتشات الموسيقية الراقصة والغنائية التى تدخل جميعا فى اطار **المنوعات** ولا تتصل الا بلون واحد فقط من ألوان هذا الفن وهو ليس قطعا بأرقاها ألا وهو لون **الهزلية الغنائية** ، بل لقد بلغ هذا المفهوم حدا من الشيوع والتغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها جعل النجاح يقاس بعدد الضحكات التى تثيرها كلمات أو حركات مسرحية بعينها لدى الجمهور ! ولذلك فقد وجد الكثيرون صعوبة فى فهم ما قالته مجلة المسرح فى عددها الأول من أن مسرح سعد الدين وهبة يقدم « **كوميديا الموقف القـــــائم على الشخصية** » وطالب البعض صراحة بتفصيل القول فى هذا «النوع» الذى ظن لفيف من القراء أنه ينطبق بداهة على كل كوميديا ولا يكاد يحتاج الى التمييز بينه وبين أى « نوع » آخر !

والحق أن الكوميديا ـ مثل أى فن درامى ـ لا بد أن تنبع من موقف ، ومعنى الموقف وجود قوى متصارعة تخلق ما اصطلح على تسميته بالتعقيد . ولكن الكوميديا تختلف عن التراجيديا فى أنهـا تعتمد على امكانية حل هذا التعقيد باحلال نوع من التوافق بين هذه القوى يعيد المياه الى مجاريها ويعلن انتصار الحياة بانتصـــار الانسان على نوازع الصراع والتصارع فالكوميديا ـ كما قال ناقد كبير « احتفال بالحياة » أى احتفال بقدرة الانسان على الاستمرار ومن ثم فهى احتفال بالانسان نفسه وقدرته على تخطى الصراعات وطاقته على العطاء الذى من شأنه أن يحدث التوفيق فى النهاية التى عادة ما توصف بأنها نهاية سعيدة .

واذا نظرنا من هذه الزاوية الى التراث الكوميدى فى الدراما العالمية استطعنا أن نفهم سبب ميل معظم الكوميديات الى تنـــاول الأخطاء التى يمكن علاجها أى تلك العيوب والنقـــائص فى نفس الانسان وفى المجتمع (أى فى العلاقات البشرية) التى يمكن التغلب عليها • وقد تتمثل هذه فى أخطاء البنية الاجتماعية بسبب أخطاء فى الافكار أو المفاهيم المتعارف عليها أو المتوارثة أو بسبب أخطاء فى نوازع النفس البشرية لا ترتبط بمجتمع أو بزمان ومكان معين •

● الظاهر والباطن :

ولهذا دأبت الكوميديا على السخرية من المظـــــاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن باثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء فى السلوك أو الطباع أو العـــلاقات التى تحكم بناء المجتمع • بل أنها لطول اقترانها بالسخرية من العيوب الظاهرة قد دفعت البعض الى الاعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظاهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن ــ وهو اعتقاد غير صحيح لأن السخرية من الظواهر تتضمن سخرية من كل ما يؤدى الى هذه الظواهر أى بواطن الشخصية وكل ما يكمن فى نفس الانسان من تناقضات •

وفى هذا الاطار يمكننا التفريق بين نوعين من الكوميديا سادا عبر العصور وتفاوتت قيمتهما الفنية بتفاوت تركيزهما على الظاهر والباطن • أما الأول فهو الذى يتناول صور البناء (أو التركيبات) الاجتماعية التى انقضى عهدها وبدت نقائصها وأوجه القصور فيها، فأصبحت مثار سخرية المتنورين وقادة الرأى ، ســـواء لما تقتضيه من ألوان السلوك البشرى التى لم تعد مقبولة أو لما تفترضه من أفكار عفا عليها الزمن وأصبحت ممجوجة (مثل نظام الزواج عن طريق الخاطبة المأجورة ، أو قواعد السلوك الأرستقراطية البالية ،

أو نظم العمل في دواوين الحكومة وما تشتمل عليه من مفارقات في علاقات الرؤساء بالمرؤوسين أو المغالاة في المظاهر أو الادعاء بغية اكتساب الاحترام وما الى ذلك) •

أما النوع الثاني فيركز على النقائص البشرية التي قد تتولد عن هذه « التركيبات » الاجتماعية أو تتسبب فيها حقا وصدقا !

وقد شهد تاريخ الكوميديا في العالم ـ وفي مصر بطبيعة الحال ـ ألوانا متباينة من هذا النوع كانت تميل في بدايتها الى التبسيط الشديد في مفهوم الشخصية الانسانية فانحصرت في **كوميديا الطبائع وكوميديا الأنماط** ـ وبينما كانت كوميديا الطبائع تركز على خصيصة معينة في الشخصية وتبالغ في تصويرها بحيث تقترن كل شخصية بطبع معين (مثل البخل الشديد ، أو البلاهة أو الاستغراق في الملذات الحسية ، أو الميل الى العزلة أو الخوف أو النفاق •• الخ) كانت كوميديا الأنماط تقدم شخصيات نمطية تحددت ملامحها سلفا بحيث يستطيع الجمهور أن يتعرف عليها بمجرد دخولها الى المسرح (مثل شخصية الأب الغني الماكر البخيل، أو ابنته المخادعة له ، أو المرابي الذي يتظاهر بالتقوى ، أو العاشق العجوز أو مدعي العلم والثقافة •• الخ) وهكذا لم يكن الكاتب في حاجة الى الافاضة في تحليل وتصوير هذه الشخصيات لأنها معروفة سلفا ولأنها لا تمثل الانسان الكامل بل نزعة واحدة فيه ، ومن ثم وجدنا الحبكات التي استخدمها الكتاب في هذا الصدد محدودة بهذه الأنماط ـ وكما قال درايدن الكاتب المسرحي والناقد الانجليزي الأشهر : كان يكفي الرومان أن يجمعوا بعض الشخصيات النمطية معا حتى تتكون لديهم مسرحية كوميدية !

كوميديا الحب :

ولا يعني هذا التقسيم الخارجي لنوعي الكوميدي أنهما

لا يتقابلان أو يتدخلان ـ بل على العكس فان الكوميديا التى تسخر من البناء الاجتماعى أو « التركيبة » الاجتماعية ـ قديمة كانت أم جديدة ـ تتناول أيضا شخصيات نمطيـــــة ، وقد يستخدم كاتب ما شخصيات نمطية فى اطار اجتماعى يجعله مثار سخريته وهدفا لضربات معوله النقدى • وفى كل هذا كانت الكوميديا تتطلب اقصاء البعد الشعورى الذى نسميه أحيانا بالتعاطف أو الاندماج الذى تهدف اليه التراجيديا ـ بمعنى أن كل هذه الكوميديات كانت تحافظ على المسافة بين المتفرج والممثل أى تؤكد على الاختلاف بينهمـــا ولا تسمح للمتفرج أن يوحد فى خياله بين نفســه ومن يراه على خشبة المسرح • ولم يتغير هذا الوضع الا فى عصر النهضة حين نشأ ما اصطلح على تسميته بكوميديا الحب (والتى تطورت الى الكوميديا الخلقية على أيدى جولد سميث وشريدان ثم انتهت الى نوع جديد تماما على أيدى وايلد وبرنارد شو) ـ وفى البداية كان الحب هو المحور الذى دارت حوله الحبكات ممـــا استلزم ادخال عناصر أخرى من عناصر الشخصية ابتعد بها عن النمطية وكوميديا الطباع ، وهى العناصر التى تمثل الجوانب الأخرى للشخصية أى العناصر التى تكتمل بها صورة الفرد ـ بحيث أصبح من الصعب على المرء أن يقول أن هذه الشخصية فكاهية وحسب ، أو أن هذا الموقف تديره أنماط البخل والنفاق وحسب •• الخ • أى ان التبسيط فى رسم الشخصية والمبالغة التى كان التصوير الفكاهى يقتضيها قد انتهت ليحل محلها نوع هام من التعقيد نتيجة للبعد الشـعورى للكوميديا (أى امكانية التعاطف بين الجمهور والشخصيات التى يسخر منها) ونتيجة لانتقال التناقض من الظاهر (من مظـــاهر السلوك والعلاقات) الى الباطن ـ أى الى التنـــاقض الكامن فى أعماق الشخصية البشرية نفسها •

التناقض الداخلى :

والذى نعنيه بهذا هو أنه بينما كان كاتب الكوميديا القديمة

يركز على المبالغة فى التصوير بحيث تختل نسب الأشياء (مثلما يفعل رسام الكاريكاتير) فيبرز التناقض أمامنا فى الحركة والحديث بدأ الكاتب يهتم بتصارع الوعى مع نزعات النفس ، أو تصارع نزعات النفس بعضها مع البعض ، أو التصارع فيما بين تيـــارات الوعى نفسها ، بحيث تختل « النسب » النفسية للانسان وتنبع المفارقات التى دائما ما اتسمت بها الدراما عبر العصور ٠٠ ومعنى هذا أن الموقف الذى تنبع منه الكوميديا ، والذى نراه مجسدا على المسرح فى الحركة والكلمة ، هو فى جوهره موقف تنازع وتناقض داخلى، أما فى كل شخصية على حدة ، أو فيما بين الشخصيات بعضـــها والبعض أى فى المجال الذى تلتقى فيه النفوس ــ كلها أو بعضها ٠

وقد اهتم الكتاب والنقاد بهذا اللون من الكوميديا لأنهم رأوا فيه ما يلائم ازدياد وعى الانسان بذاته ــ بمشاعره وأفكاره وموقفه من المجتمع والوجود نفسه ، وما يتمشى مع اكتشافه لمناطق فى كيانه لم يكن يحلم بوجودها من قبل ، وما يعكس ادراكه الدقيق لما يـدف بين جوانحه من نزعات متضاربة لم يكن يعرف لها تفسيرا ٠ ومن ثم فقد اتجهت الكوميديا الحديثة نحو المفـــــارقات الداخلية التى أصبحت مادة صالحة للكوميديا مثلما هى مادة صالحة للتراجيديا٠ والفارق هو أن التوفيق بينها فى الكوميديا يؤدى الى نهاية سعيدة تؤكد طاقة الانسان وانتصار انسانيته ، واذا هى اشتملت على خطأ قاتل (ما يسمى بالخطأ التراجيدى) فانها تنتهى بهزيمة مؤقتـة لفرد أو أفراد تهيىء للانسان أن يخرج بقدرة أكبر على مجالدتهـا والانتصار عليها !

الكوميديا الجادة أو المأسوية

اعتدنا أن ننظر الى الكوميـــديا باعتبارها فنا أقل قدرا من التراجيديا وذلك لارتباط الكوميديا بالهزل وارتباط التراجيديا بالجد .. والجد قطعا أرفع شأنا من الهزل ! ولكن هذا المفهوم جد خاطىء لأن فن الكوميـــديا ليس هزلا وان أثار الضحكات . وليست كل الملهاوات ـ حتى ما اقترب منها من الهزل بهازلة ! ومصدر الاختلاط والبلبلة يعود فى نظرى الى فكرة الضحك (وما يرتبط بهـــا من اعتباره روح الهزل) واحترام البكاء وما يرتبط به من نزعة الجدية والرزانة بل والأهوال العظام . ولكن الضحك والبكاء فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة بل انهما يمثلان نشاطا فنيا يرتكز على أساس نفسى مشترك ألا وهو « تفريغ التوتر » بمعنى ان انفجار الانسان بالضحك أو بالبكاء لابد أن تسبقه حالة من التوتر النفسى تصل الى ذروتها بأن ينخرط المرء فى « نوبة » بكاء ـ كانما هذه النوبة صمام فى مرجل يغلى ولابد أن ينطلق منه البخار حتى لا ينفجر ! ولذلك أحيانا ما يؤدى الفرح الشديد الى البكاء وتؤدى الصدمة العصبية العنيفة الى ضحك مرير رهيب ـ أو الى انفعال يختلط فيه الضحك والبكاء !

مفهوم الكوميديا :

ولكن هذا أحد مصادر البلبلة فحسب ، أما المصدر الثانى وهو الأهم فيتصل باختلاط مفهوم الكوميديا نفسها علينا بل وعلى غيرنا من الشعوب التى استقدمت هذا الفن من أوربا بتقاليده المحددة ، و « نصوصه » التى لم تلق نفس الاهتمام الذى توليه للتراجيديا ـ فليست الكوميديا على الاطلاق مسرحية تثير الضحكات « ولو كانت تثير الضحكات بالفعل ! » وليست التراجيديا مسرحية تبعث على البكاء « ولو أبكتنا ! » ـ اذ أن الكوميديا تعتمد فى جوهرها على امكانية التوفق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة لحيـاة الانسـان ولذلك فهى دائما ما تبقى على الأمل والتصالح والهناء مهما حدث

من تصارع وتنازع بين القوى التى تشترك فى الحدث الدرامى أى أنها تؤكد نزوع الانسان الى التقارب وتخطية الصعاب ونشـــدانه الدائب للتوافق من أجل الحياة ـ انها كما قال ناقد كبير « احتفال بالحياة » ـ احتفال بقدرة الانسان على الاستمرار فى الحياة ـ على البقاء رغم ما يعترض حياته من عقبات ـ ومن ثم فهى احتفـــال بالانسان نفسه . بقدرته على العطاء وتخطى كل ما من شـــأنه ان يجلب له الشقاء ! وهى أيضا اذن احتفال بالسعادة واعراب عن فرحة الحياة (وهذا كان منشأ الدراما نفسها فى الحقيقة) وانتصار على قوى الدمار والموت !

ولما كان هذا جوهر الكوميديا فلقد كان من الطبيعى ان تنزع الكوميديا الى اشاعة جو الفرح وان تنتهى نهـــاية سعيدة ، وأن تتخللها البسمات بل الضحكات بل وان تشيع الفـــــرح والضحك والابتسام فى كل شىء ! ومن الطبيعى أيضا الا تمس الكوميــديا مناطق معينة من التجربة الانســانية تتسـم باسـتحالة التوافق وانعدام التصالح (أى تدمير امكانية الاستمرار) وأن تركز على كل ما من شأنه أن يتيح التوافق ويسمح بعودة المياه الى مجاريها، ومن ثم كان تركيز الكوميديا دائما على أخطاء الانسان التى يمكن اصلاحها . وتلك العيوب أو النقائص فى النفس البشرية وفى المجتمع التى يمكن للبشر أن يعالجوها ويتخطوها ، والتى تتمثل عادة فى أخطاء التركيب أو البناء الاجتماعى والعلاقات البشرية التى تشوبها أخطاء يمكن تلافيها ، سواء كانت هذه ترجع الى أخطاء فى الأفكار والمفاهيم أم الى أخطاء تقليدية توارثها المجتمع عن الاسلاف ، أم الى أخطاء فيما تواضع عليه المجتمع فى فترة زمنية معينة ، أم الى أخطاء أعمق من هذا « أخطاء » فى النوازع البشرية نفسها !

السخرية والنقد الاجتماعى :

وربما كان هذا هو السبب الذى جعل بعض النقاد يتصورون أن

الكوميديا قاصرة على السخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ الى باطن الانسان ، وأنها لتركيزها على كل ما يمكن تغييره لا تتصل بالجوهر · بل تتناول المظهر فحسب ! ولكن هذا الرأى قاصر (بطبيعة الحال) لأن الكوميديا فى هجومها على الظاهر انما « تعرى » الباطن وتكشف ما يكمن خلفه وما يؤدى اليه « بل وكل ما يمكن أن يؤدى اليه » ، وهى لا تختلف هنا عن سائر ألوان الفن الجاد الا فى النشاط الذهنى الذى يستطيع الفنان به أن يعيد صوغ وتركيب العلاقات القائمة ، وابراز الأخطاء بتكبيرها والمبالغة فيها وذلك حتى تتغير النسب التى تتحكم فى العلاقات فيما بين الشخصيات وبين الشخصيات وبيئتها ، وبين المتفرج وما يعرفه عن الانسان داخل هذه الشخصيات ·· أى ان الفنان هنا يفعل ما يفعله رسام الكاريكاتير حين يضخم أنفا أو فما أو حين يتصور منزلا معوجا حتى يقرب الى الناظر الفكرة الخيالية التى تغير من النسب القائمة فتولد التوتر وما يتلوه من انفراج عن طريق الضحك !

فالكوميديا اذن تعتمد على النشاط الذهنى أكثر مما تعتمد على المشاعر ، وهى تسعى دائما الى تأكيد المسافة بين المتفرج وبين ما يرى على خشبة المسرح بحيث لا يميل فى أى لحظة الى الاندماج الشعورى فيما يراه ، وبحيث تتأكد له « غيرية الغير » أى اختلاف هؤلاء الأشخاص عنه وعدم تطابقهم مع حياته ، وبحيث يستطيع أن يسعد بتصور أن هذا لا يحدث له هو ولا يمكن أن يحدث ·· فالمتفرج الذى يشهد غنيا بخيلا يعد الدراهم بحرص شديد ويكتفى من الطعام بكسرة خبز وذرات من الملح لا يمكنه أن يوحد فى خياله بينه وبين هذا البخيل (حتى ولو كان بخيلا هو نفسه !) ولكنه سوف يهنأ بتصور أن هذا شخص مختلف عنه تماما وبأنه لا يمكن أن ينحدر الى مثل هذا البخل فى حياته ! وينطبق هذا على سائر

ألوان الكوميديا سواء تلك التى تسخر من « تركيبة » اجتماعية معينة أم أشخاص الخ ٠٠ فنحن قد نقطب الجبين عندما نشهد لصا غبيا يحاول كسر خزانة حديدية بمطرقة محدثا أصواتا مزعجة يتيقظ لها صاحب البيت ، ولكننا سوف نضحك حقا حين لا يتبين صـــاحب البيت أن هذا الطرق معناه وجود لص فى المنزل ، أو عندما يدخل صاحب المنزل فيرى اللص فلا ينزعج أى منهما ٠٠ بل ونضحك أكثر اذا طلب اللص من صاحب المنزل ــ فى براءة ــ أن « ينـــــاوله الشاكوش » ! وتزيد السخرية اذا رد صـــــاحب المنزل « أنهى شاكوش ؟ » ــ أى أن ضحكنا يقوم على أن ثمة مسافة تفصلنا عن هؤلاء وأنهم يختلفون تمام الاختلاف عنا بحيث يستحيل أن نتوحد شعوريا معهم أو أن نتعاطف حقا مع ما يفعلونه ٠

البعد الشعورى للكوميديا :

ولكن هذه التفرقة الكلاسيكية بين الكوميديا والتراجيـديا لم تكن فى يوم ما تفرقة مطلقة أو تامة ٠ اذ أن كتاب الكوميديا طالما نزعوا الى المزج بين عناصر المسرح « الجاد » أى المثقل شـــعوريا والكوميـــــديات المرحة التى تتصل بالظـــاهر والفكاهة والنقد والسخرية ٠٠ الخ ٠

فطالما وجدنا فى الكوميديات التى وصلتنا عبر العصـــور أشخاصا ليسوا « أقل منا » أو أدنى ذهنا أو احســــاسا ، وطالما وجدنا مواقف يتفاوت فيها التركيز وتتحول فيها بؤرة الصورة من المبالغات الفكاهية الى المشاعر الجادة ، بل ان نوعا من الكوميديا قد نشأ على أيدى كتاب العصر الاليزابيثى يعتمد على أبعــــــاد شعورية لا يمكن للكوميديا بمفهومها القديم أن تتقبلها ٠ فنحن نرى فى مسرحيات شكسبير ميلا كبيرا الى مزج الكوميديا بالتراجيديا

وبخاصة فيما يسمى « بالكوميديا الرومانسية » أى كوميديا الحب، ولكن حتى فى الكوميديات الأخرى ولنقل فى تاجر البندقية ـ نجد أن شكسبير يعمد الى تحليل الشخصيات وابراز أعماقها ومعالجتها معالجة تدفعنا الى التعاطف معها بحيث يتأكد ذلك البعد الشعورى الذى يجتهد كاتب الكوميديا التقليدية لاقصائه من مسرحه ·

وهكذا فقد نشأت الى جانب الكوميديا التقليدية أنواع أخرى من الكوميديا تعتمد على المادة الشعورية وتتوسل بحيل الكوميديا التقليدية مثل المفارقة والتناقض ·· الخ · لابراز امكانية التصالح والهناء رغم بلاهات الانسان التى تحرمه من الاستمتاع بحيـــاته على الأرض ، وسادت أنماط من الكوميديا تختلط فيها هذه العناصر جميعا بحيث نشأ ما كان درايدن يسميه « بالمسرح المختلط » أو التراجيكوميدى !

التراجيكوميدى :

ولكن التراجيكوميدى ليست مأساة لاهية أو ملهاة مبكية ·· انها أعمق من ذلك بكثير فهى محاولة من الانسان لرؤية حيــاته على مستويين متزامنين مترابطين ـ مستوى الانفعال الجاد الصارم ومستوى الهزل الساخر بحيث يكون قطبا الصراع هذين المستويين، وبحيث نستطيع أحيانا أن نطل على باطن الشخصيات وننفعل بآلامها ومشاعرها الجادة ثم نعود الى المستوى الأول ـ مستوى تناقضاتها الظاهرية وما يسود سلوكها ومواقفها من مفـــارقات تدعونا الى ادراك البعد بيننا وبينها أى تبين المســـافة الشاسعة التى تفصلنا عنهـــا ··

ولا يعنى ميلاد هذا اللون الجديد من الفن المسرحى انتفاء الملهاة النقية أو المأساة الكاملة ـ ولكنه يعنى أن نظرة الانســـان

الحديث أصبحت تتطلب رؤية الألوان المتعددة والظلال الرمادية فيما بين الأبيض والأسود ـ وقد كان ميلاد هذا المسرح الجديد مبشرا بميلاد آخر لنظرة انسانية جديدة على أيدى رواد المسرح الواقعى ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا ٠

وربما كان أنصع مثل على التقـــاء الكوميديا والتراجيديا والتحول من هذه الى تلك هو ما فعله تشيكوف بمسرحية « شيطان الغابة » التى أعاد كتابتها لتصبح « الخال فانيا » ! ماذا حدث اذن وما الذى فعله تشيكوف حقا ؟ ٠٠

شيطان الغـــابة :

فى ١٨ أكتوبر عام ١٨٨٨ أرسل أنطون تشيكوف خطابا الى أ ٠ س ٠ سوفورين يشـكره فيه على بداية الفصـل الأول من مسرحية شيطان الغابة التى كانا قد اتفقا على كتابتها معا ، ويذكره فيه بالخطة التى اتفقا أن تسير المسرحية عليها ، ويتحدث فيه عن الشخصيات بالتفصيل ، ويحدد له معالم الكوميديا التى اعتزم أن يكتبها بعد كتابته لـ « الخطوبة » و « الدب » اللتين لاقتا نجاحا كبيرا ، ولكنه كان ـ كما يذكر أخوه فى ترجمته لحياته ـ يريد أن يكتب شيئا أكثر جدية من الهزليات ٠

وفى هذا الخطاب يرسم تخطيطا لبعض الشخصيات الرئيسية فى شيطان الغابة ، وهى شخصيات استمرت فى الخال فانيا مثل سير برياكوف وابنته سونيا ، واستروف وفونيتسكى ، فيتصـــور أن سير برياكوف « وصل الى مركزه بجهوده الشخصية ، لا شىء مشين فى ماضيه على الاطلاق ، يعانى من النقرس والروماتيزم والأرق وطنين فى أذنه ، ورث ضيعته عن زوجته ، تفكيره علمى واقعى ، لا يطيق المتصوفين أو الحالمين أو السذج أو الشعراء أو

المتعصبين · لا يؤمن بالله وينظر الى العالم كله نظرة عملية محضة ـ العمل · العمل · العمل ـ كل ما عدا ذلك هراء وترهات » ·

ويتصور أن سونيا « نالت حظا وافرا من التعليم ، ذات قدرة على التفكير · سئمت بطرسبرج والريف أيضا · لم تقع فى الحب مطلقا · كسولة تحب التفلسف · تستلقى على الأريكة لتقرأ كتابا ما ·· تريد أن تتزوج لمجرد ادخال تغيير ما على مجرى حياتها ولكى لا تظل عانسا آخر الأمر · تقول أنها لن تستطيع أن تحب شخصا هاما · يسعدها لو تزوجت بوشكين أو أديسون مثلا! ولكنها مستعدة للزواج من شخص عادى مهذب لمجرد قتل الملل · ومع ذلك فسوف تحترم زوجها وتحب أطفالها · حينما قابلت شيطان الغابة واستمعت اليه استسلمت لعاطفتها كلية ـ الى أقصى حدود الاستسلام ·· الى حد النوبات الهستيرية ، نوبات الضحك الأبله الذى لا معنى له · ان البارود الذى بللته مستنقعات بطرسبرج تجففه الشمس لينفجر بقوة عنيفة ·· » ويتصور أن استروف « سيد مهذب فى الثلاثين الى الثالثة والثلاثين ، شيطان الغابة · شاعر ، رسام مناظر طبيعية ، يتأثر بجمال الطبيعة الى حد بعيد · كان قد زرع فى طفولته شجرة صغيرة وحينما اخضرت أوراقها وبدأت تتمايل مع النسيم ، حينما بدأ يسمع حفيفها وبدأت تلقى بظلها الصغير أحس بنفسه يملؤها الفخر · لقد أعان الله على خلق شـــجرة جديدة ! وهكذا ازدادت الأرض شجرة أخرى · وكانت هذه بداية نزعته الخلاقة الخاصة · انه يجسد فكرته لا على قماش الرسم أو الورق وانما فى الأرض ذاتها ، ليس فى الطلاء الميت ، وانما فى الكائنات الحية · الشجرة جميلة ولكن ليس هذا كل شىء · ان لها حقا خاصا فى أن تحيـا ، انها ضرورة كالماء أو الشمس أو النجوم · لا يمكن تصور الحيـاة على الأرض دون أشجار · فالغابات تلطف الجو · والجو يؤثر فى شخصية الانسان ·· الخ · لا يمكن أن تقوم حضارة أو سعادة اذا

وقعت الغابات تحت ضربات الفؤوس ، اذا كان الجو شرسا فظـــا ويصبح الناس غليظى الطبع أفظاظا ، سيكون المســـتقبل رهيبا • وسونيا لا تعجب به من أجل أفكاره هذه الغريبة عليها وانما تعجب بموهبته وعاطفته المتقدة وأفق تفكيره المتسع •• يعجبها أن محيط تفكيره يشمل روسيا طولا وعرضا ويعبر المستقبل متوغلا فيه عشرة قرون •

ويتصور أن فوينتسكى « فانيا » « يدير ضيعة سيربرياكوف بعد أن فقد ضيعته هو منذ وقت طويل • يأسف لأنه لم يختلس • لم يكن يتوقع أن يكون أقاريه فيبطرسبرج علىهذه الدرجة من الجحود لفضائله • يعتقد أن الناس لا تفهمه ولا يريدون أن يفهموه ••يشرب المياه المعدنية ويتذمر بينه وبين نفسه • ســـلوكه يتسم بالاحترام الشديد • يؤكد أنه لا يخاف من الجنرالات • يصيح فى حديثه » • وقبل أن ينتهى تشيكوف من الخطاب ، قسم العمل بينه وبين زميله سوفورين ، وذكره بأنه « يريد أن يجعل سير برياكوف يشـــعر بأنه محاط بجماعة من البلهاء » ، وبأنهما يجب أن يظهروا « كيف تؤثر شياطين الغابة على النساء » •

ولكن مشروع كتابة المسرحية بالاشتراك مع سوفورين لم يتم • وانتهى تشيكوف الى كتابتها بنفسه • فبعد أن توقف المشروع القى تشيكوف بالتخطيط العام للمسرحية فى درج مكتبه حتى طلب اليـه المخرج « سولوفزوف » أن يكتب له مسرحية بأى ثمن وبأى شـــكل تعرض فى عيد الميلاد • وتمت المسرحية فى الوقت المحدد ولكنها لم تلق النجاح الذى تستحقه بسبب سوء اخراج سولوفزوف الذى لم يكن لديه فى الفرقة أبطال فقامت بالبطولة النسائية سيدة ضخمة الجثة « بحيث لم يستطع البطل أن يعانقها لتقبيلها » ولم يستطع سولوفزوف أن يصور مشهد حريق الغابة ما أغضبتشيكوف فألقاها

فى مكتبه حوالى عشر سنوات ، وفى عام ١٨٩٨ أعاد كتابتهـــا وبناءها وأعطاها عنوانا مختلفا وهو « الخال فانيا » ٠

عند مقارنة « شيطان الغابة » « بالخال فانيا » نواجه عدة أسئلة جوهرية سنحاول الاجابة عليها هنا ٠ لماذا تخلى تشيكوف عن الكوميديا القديمة فى شيطان الغابة وأحالها مأساة تختلف اختلافا جذريا عن الأولى ـ ما أثر النضج الفنى على تكنيك المسرحية الجديدة ؟ كيف تحولت الخطوط الأساسية التى بنيت عليها المسرحية الأولى وتطورت فى « الخال فانيا » ؟ والسؤال الأول يلزمنا ببحث مفهوم الكوميديا عند تشيكوف ٠ أنه يقول عن شيطان الغابة « اننى أقدم فى هذه الكوميديا شخصيات لطيفة ، سليمة النفس ، نحس بشبه تعاطف معها والنهاية سعيدة » فكيف يصدق هذا على شيطان الغابة ؟ ٠

فى الفصل الأول نرى زلتوخين وأخته جولى فى ضيعتهمـــا يتوقعان وصول الأستاذ سيريرياكوف وزوجته الينـــا ـ ثم يأتى أورلفسكى وابنه فيودور وفوينتسكى ثم ديادن والضيوف وتبـــدأ مشاهد مرحة تلقى بالضوء على هذه الشخصيات اللطيفة بالفعل حتى يبدأ فوينتسكى حديثه الجاد عن سير برياكوف والينا ٠ ويكشف لنا عن شخصيته هو ٠ حبه لزوجة البروفيسور ، حقده عليه وعلى شخصيته المسيطرة ، غيرته منه ثم السنين التى قضاها يعمل دون مقابل وهكذا ـ ويســـير الحديث بصورة عادية دون أن نفقـــد روح المرح ٠ وديادن يتدخل فى الحديث دائما بلمحات مرحة لاتسمح بالتوتر ٠ وتنتزع الضحكات لا البسمات فحسب ٠ فحينما يتحدثون عن خيانة الينا لزوجها يتدخل ديادن :

ديادن : ولكن أرجوكم أن تسمحوا لى جميعـــا بأن تنظروا بعين الاعتبار يا أصدقائى الأعزاء الى التحولات التى انتابت قدرى!

ليس سرا ، وليس مغلفا فى ظلام الغموض أن زوجتى - فى اليوم التالى لزفافنا - هربت مع عشيقها بحجة أن مظهرى غير جذاب ·

وهذا التعليق المقتضب من فوينتسكى ليس مجرد نكتة ، فهو يكشف بالفعل عن موقفه تجاه مسألة الخيانة وفلسفة الاخلاص لزوج لا تحبه زوجته ، ولكن بناء هاتين الجملتين من شأنه ألا يجعلنا نندمج فى فلسفته الخلقية ،وانما أن نبتسم فىسعادة ونحن نرقب ما يحدث، اذ سرعان ما يتوالى وصول الشخصيات فى جو من البهجة غير العادية ، والفتيات لا يزلن يثرن النكات ، وسرعان ما نجد أخطر الموضوعات تعالج هذه المعالجة الخفيفة ·· اذ أن زلتوخين يؤكد أن الينا تخون زوجها مع فوينتسكى بينما يعارض فيودور ذلك بشدة ويؤكد أنه هو الذى سيفوز بها آخر الأمر ! وعندما يصل البروفيسير وزوجته ، وتجتمع شخصيات متضاربة الميول والنزعات مما يهيىء الفرصة للصدام ومن ثم للتوتر (الذى يسود بداية الخال فانيا (نجد أن تشيكوف يستغل هذه المتناقضات فى اثارة البسمات ، مستعينا بـ ديادن الذى يفرض روحه المرحة على الجميع ··

وديادن فى حديثه لا يلهو · وانما هو جاد كل الجد · أو هو يتصور ذلك ·· ولا يسع الجميع الا الابتسام · فهو غريب عن هؤلاء جميعا ولا يستطيع أن يدرك المشاكل النفسية والنزعات المتضاربة التى تتردد فى صدور هؤلاء ، انه سعيد على الدوام ، وسعادته نابعة من ذاته هو - وهو لا يحاول أن ينفذ الى دخائل من يحدثهم ، وينفر من كل ما يعكر عليه صفو سعادته · يتحدث دون طلب · وفى أشد الأوقات حرجا بلغته الطنانة الملتوية طوال المسرحية ·

وهنا لابد أن نقارن دور ديادن فى شيطان الغـــابة بدور « تليجن » فى الخال فانيا • ان تليجين هو نفس الشخص • ولكنه ليس فى ضخامة ديادن وشدة مرحه • انه سعيد دون شك ، وله نفس المميزات النفسية التى يتمتع بها ديادن • ولكنه ـ اذا جاز هذا التعبير ـ مغلف فى اطار الجو الخانق الذى يسيطر على الخال فانيا • وهو مرتبط بالجيتار الذى يعزفه • ويلتصق به التصـــاقا يوحد بينهما وينقله الى دنيا الرمز • فهو فى الخال فانيـــا ليس شخصية كبيرة تضفى من روحها على المجتمعين ، وانما هو لحن شارد لا ينتمى اليهم ، ويمر بهم مرا خفيفا كأنما لينـــاقض هذا الجو ، وليؤكد اللحن الحبيس فى نفس « الينا » التى تعزف البيانو بمهارة هى الأخرى • ان تليجين بما يضفيه عليه الرمز اللحنى ، يخلق جوا شاعريا خاصا به يعبر عن السلام الدائم الخالى من الصراع ، فهو وحده الذى استطاع التوفيق بينه وبين نفسه ، فخلا من المتناقضات • وانتقل من العالم الذى خلقه تشيكوف فى هـــذه المسرحية الى عالم علوى تطمع سونيا وخالها أن يجدا السعادة فيـــــه ••

وحينما يصل خروشوف (استروف فى الخال فانيا) فى وسط هذا الفصل من شيطان الغابة ، لا يستطيع وهو بطل المسرحية أن يفرض خيط تفكيره على الجميـــع ، فهو لا يزال يعيش فى أفكاره الخاصة عن النزعات الخلاقة وزراعة الأشجار ، ويعلل انطواءه وفشله بأن الناس لا تستطيع الخلق وانما يكمن فى داخلها شيطان تخريب • وهو فى شيطان الغابة يفشل فى أن يحوز اعجاب سونيا رغم تدلهه فى حبها ، فهى لا تفهمه وتهاجم عواطفه الديمقراطيـــة الاشتراكية ـ بينما نلمح الموضوع الذى طرقه تشيكوف بطريقـــة « المباشرة » فى الخال فانيا يعالج هنا بأشد السبل خفة وفكاهة •• الخيانة ! ان فوينتسكى يحب الينا زوجة البروفيســـور واستروف

يهيم بها ·· وهما يواجهانها بهذا فى الخال فانيا ويطلبان منها كل بطريقته أن تستسلم لعواطفها وأن تتخلى عن اخلاصـــها المزيف لزوجها ·· أما هنا ، فتشيكوف يضرب على هذا الوتر عن طريق شخصية أخرى ·

خروشوف : انك عاشق بطبيعة الحال ؟

فيودور : ولهذا ـ يا شيطان الغابة ـ سوف نتناول كأسا « يشرب » أيها السادة اياكم وعشق المتزوجات !أقسم لكم أنه من الأفضل ألف مرة أن يصاب الانســـان فى كتفه ورجله مثل خادمكم المطيع ـ عن أن يحب زوجة · انها مصيبة كبيرة !

سونيا : أهو حب يائس ؟

فيودور : يائس حقا ! يائس ! لا شىء يائس فى هذا العالم · حب يائس تعس ·· أوه ·· آخ ! ـ كل هذا هراء ! ما على المرء الا أن يصمم · اذا صممت أن تصيب بندقيتى الهدف فسوف أصيبه ! اذا صممت على أن تحبنى امرأة فسوف تحبنى · بهذه البساطة يا سونيا ويا سيدى العجوز ! اذا اخترت امرأة ما فالأسهل عليها أن تقفز الى القمر من أن تفر منى ·

وهذا الحديث يصب بطريقة غير مباشرة فى أزمة « الينا » ·· أننا هنا نعيش نفس المشكلة التى نعيشها فى « الخال فانيا » ولكن ليس فى جوها القاتم · اننا نضحك من هذا الشاب المتهور ، الذى يجيد الحديث بينما يفشل فشـــــلا ذريعا فى اقناع جولى بقبوله ·· والحقيقة أن نفس الموضوعات الرئيسية تقريبا قد استمرت فى المسرحيتين ، الا أننا فى شيطان الغابة نجد أعمق الأزمات النفسية قد عرضت فى أخف المواقف المرحة ، حتى أننا لنبتسم ونحن نتـابع أزمات الأشخاص واحدة بعد الأخرى ·

ولنا أن نتساءل هنا : هل يمكن معالجة نفس الموضوع ٠٠ نفس الشخصيات ٠٠ نفس الأحداث ٠٠ فى كوميديا تماما مثلما تعالج فى مأساة ؟ ما الذى جعل تشيكوف يعدل عن ذلك الجو المرح ويستبدل به القتامة والصرامة ؟ والحقيقـــة أن مسرح تشيكوف لا يمكن أن تنفصل فيه الكوميديا بنقاء شديد عن المأســاة ٠ فكل هؤلاء الأشخاص ـ مهما أثاروا الضحكات ـ يحملون فى نفوسهم بذور المأساة ٠ ان كلا منهم منحصر فى ذاته متناقض تناقضـــا أساسيا مع نوازعه التى لا يفهمها ٠٠ أنهم يتحدثون ويضحكون ، ولكن هناك فى داخل كل منهم شيئا يرهص بالطريق المظلم الذى سيطبق عليهم عاجلا أو آجلا ٠ فيودور لا يعمل ويدعى أنه مهتم بحياة العقارب ٠ ويحس بالملل الشديد ٠ والده يفتخر به ولكنه يخشى عليه شيخوخة عاطلة باردة مثل شيخوخته ٠ فوينتســـكى يضحك حقا ويناقش خروشوف ولكنه يخفى تألمه الشديد لحياته التى يعتبرها قد ضاعت وحبه اليائس لالينا ٠ وحقده على البروفيسير والبروفيسير يضحك على نكات ديادن ولكنه يشعر بالاختناق لأنه يحس ـ كما قال تشيكوف ـ بأنه محاط بجماعة من البلهاء ٠وسونيا تطمح فى الزواج والحب ولكنها لا تعرف ذاتها ولا تكاد تدرى كيف تتصرف ٠ تهاجم خروشوف لميوله الديمقراطية الاشتراكية مع أنهـا دون وعى تعجب به اعجابا شديدا ٠

وهذا التناقض ـ كل مع ذاته ـ وكل مع الآخر يمكن أن يخلق كوميديا ويمكن أن يخلق مأساة ٠ ولكن الكوميديا فى أى حالاتها هنا لابد أن تكون حاملة لجراثيم مأساة ٠ ان كل شخصـــية من هذه الشخصيات تقف منفردة فى أزمتها وأفكارها ٠ كل له رغبات وآمال ٠٠ وكلهم لا يستطيع تحقيقها أو التنفيس عنها ٠ اننا لا نكاد نضحك حتى تنحسر الضحكات ونواجه الأزمة مع الينا : ما الذى أصاب هذا المنزل ؟ « محدثة فوينتســـكى » والدتك تكره كل شىء عدا

كتيباتها والأستاذ · والأستاذ ممل مضجر · لا يثق بى · يخاف منك · سونيا غاضبة من أبيها ولا تحدثنى · وأنت تكره زوجى وتحتقر أمك · وأنا مضجرة وقلقة مضطربة · شعرت اليوم عشرين مرة أننى على وشك البكاء · فى كلمة واحدة : انهـا حرب من الجميع ضد الجميع · ما سبب هذه الحرب ؟ ما هدفها ؟

وفوينتسكى يكره فلسفتها ويريد فحسب أن يسمع صوتهـا ويراها ويجالسها ·· وتحاول هى أن تبحث عن سر هذه العاطفة : « أنت يا جورج متعلم ومثقف ويبدو أنك تستطيع أن تفهم أن العالم لا يفنى بسبب القتلة واللصوص ، وانما بسبب الكراهية الخفية ، والعداوة التى يكنها الناس الطيبون لأنفسهم · من كل هذه المنازعات التافهة ، التى لا يراها من يعتبر هذا المنزل كعبة للمثقفين · ساعدنى على مصالحة الجميع ! لا أستطيع ذلك وحدى » تقول هى ذلك ، بينما فوينتسكى ثمل ، غارق فى أزمتـه الشخصية ·· لا يفهم ما تعنى ·· ولا يرى بأسا فى السكر اذ أن الخمر تعطيه وهما بأنه يعيش – كما يقول !

ان تلك المصالحة ·· ذلك التصافى هو ما كان ينشده تشيكوف فى نهايته السعيدة · ولكنه تبين حينما عاد الى المسرحيـة أن المصالحة مستحيلة · التوافق بين هؤلاء القوم لا يمكن الوصول اليه ومن ثم لا يمكن نجاح الكوميديا ·· فماذا فعل ؟ لقد أخرج بواطن الأزمات الى الخارج ووضعها وجها لوجه ·· لقد أحس أن هؤلاء جميعا لا يمكن أن يلتقوا ·· وأن هرب فوينتسكى عن طريق الانتحار أمر غير طبيعى ·· فجعله يستمر الى النهاية ، ويشهد مزيدا من الآلام ، ويرى سلوانا فى أن تشاركه سونيا هذه الآمال المحطمـة وذلك التعذيب الذى لا نهاية له ·· وحسب ·

بواطن الشخصيات :

وحينما خرجت بواطن الشخصيات من «شيطان الغابة» وجدنا عالما غريبا لا مكان فيه للفكاهة أو الدعابة ٠٠ ان كل «باطن» ملتهب مشحون ٠٠ وهو فى صدامه لا يتوانى عن الالتحام والعنف ٠٠ غير أن هناك ما هو أقوى من العنف : الملل ! الموضوع الرهيب الذى يقبض بشدة على الشخصيات ويكبت فيها أحاسيس الحياة ، بل ان الملل أحيانا يجعل سونيا تضحك ، ويدفع ضابطا الى قتل صديقه ٠

يقول فيودور لفوينتسكى : « انك لم تذق الملل الحقيقى أبدا يا صديقى العزيز ٠ عندما كنت متطوعا فى الصرب مررت بتجربة الملل الحقيقى ! ٠ حار ، خانق ، قذر ٠٠ » ثم يذكر كيف جلس قبالة أحد رؤسائه « جلسنا فى جنون نحدق فى عيون البعض ٠٠ يحدق فى وجهى ٠٠ أحدق فى وجهـــه ٠٠ يحدق فى وجهى ٠٠ أحدق فى وجهه ٠٠ يحدق فى ٠٠ أحدق فيه ٠٠ ونظل نحدق دون أن نعرف لم نفعل ذلك ٠٠ وتمر ساعة ٠٠ ثم ســاعة أخرى ٠٠ ولا نزال نحدق فى عيون البعض ٠٠ وفجأة يقفز ويستل سيفه ويهب فى وجهى ٠٠ ايه ٠٠ ماذا حدث ؟ وسحبت سيفى على الفور طبعا خشية أن يقتلنى ٠٠ وبدأنا ــ شك شاك ــ شك شاك ــ ولم نفترق الا بصعوبة بالغة ٠ ونجوت بطبيعة الحال ٠ ولكن كابتن كاشكينازى لا يزال له ندبة غائرة فى جبهته ٠ أترى كيف يمكن أن يكون الانسان ملولا الى حد الاستماتة ؟ »

هذا هو الملل الذى يحاول الجميع أن يقتلوه ٠٠ البعض يحاول بالعمل ٠٠ ويفشل ٠ البعض يحاول بأن يغير حياته ٠٠ ويفشل ٠٠ لماذا ؟ لأن الملل ينبع من الداخل ٠ لأن هؤلاء الأشخاص ملوا ذواتهم ٠٠ ان فوينتسكى مثلا يكره نفسه ، يندم على أنه لم يختلس ٠٠ يندم على حياته التى ضاعت ولم يتمتع فيها بشىء ٠

واستروف أيضا يعرف أنه أبله اذ جعل الحياة تبتلعه كل هذا الابتلاع ولا تدع له فرصة يحقق فيها ذاته · والينا تندم في نفسها على زواجها من الأستاذ المريض المسن وعدم اطاعة نداء شبابهـا وجمالها · وسونيا يائسة من حب من يعتبرها لا شيء ·· وتتمنى لو كانت جميلة ·· وتكره قبحها وتنشد السلوان في أي شيء ·· وهكذا ·· هذا هو منبع الملل · لقد صوره تشيكوف في « شيطان الغابة » عن طريق وصف ـ او تصوير فني لغوي ـ لحادثة أثنـاء الحرب · فكيف يصوره هنا في الخال فانيا ؟ !

فوينتسكي : ··· آه لو تعرفون · يعذبني الأرق كلما فكرت في غبائي وحمقي · وأجن غضبا كلما تذكرت أنني أضعت الوقت وكان يمكن أن أتمتع بكل ما يحرمني منه سني الآن ·

سونيا : خالي فانيا ·· هذا حديث ممل ·

ماريا : « لابنها » يبدو أنك تهاجم مبادئك السابقة · هذه المبادىء ليست مسئولة عن تعاستك · أنت المسئول الوحيد · أنت تنسى أن المبادىء وحدها لا تجدي ـ مجرد كلمات ميتة ـ كان لا بد أن تعمل ·

فوينتسكي : أعمل ؟ لا يمكن أن يتحول الجميع الى آلات كاتبـــة مثل أستاذك الفاضل ·

ماريا : ماذا تعني ؟

سونيا : « متوسلة » جدتي ـ خالي فانيا ·· أتوسل اليكما ·

فوينتسكي : سأسكت ·· أسكت وأعتذر ·· أنا آسف ·

يلينـــا : ما أروع الجو اليوم · ليس حارا ··

« فترة صمت »

فوينتسكي : جو رائع ـ يناسب من يريد شنق نفسه ·

«تيليجين يضبط أوتار الجيتار ـ مارينا تمر أمام المنزل وتدعو الدجاج اليها » .

مارينا : لك لك لك .

سونيا : دادة .. ماذا يريد الفلاحون ؟

مارينا : نفس الموضوع .. الأرض البور طبعا .. لك لك لك

سونيا : ماذا تنادين ؟

مارينا : الدجاجة السمراء .. اختفت مع كتاكيتها .. أخاف أن تخطفها الغربان .

« تخــــرج »

« تيليجين يعزف رقصة البولكا ـ يصغى الجميع فى صمت . يدخل عامل » ..

ان هذا المشهد يضم فانيا ، يلينا ، والدة فانيا ، سونيا ، ماريا . عم يتحدثون ؟ هل يناقشون شيئا ما .. هل يفعلون شيئا ما ؟ الحقيقة أن تشيكوف هنا يبتعد عن تكنيك شيطان الغابة كل الابتعاد ـ ففى شيطان الغابة يلتزم واقعيته التزاما يكاد يكون حرفيا .. فالأشخاص يدخلون ويخرجون فى حرية وانطــلاق ويتحدثون ويتعانقون كثيرا ويثرثرون كثيرا وهكذا .. ولكننا نجس هنا لمسة النضج الفنى الثابتة ، تلك اللمسة التى لا تجعل المشهد واقعيا بالمعنى العريض ، وانما موحيا فحسب بجو الواقع .. انه يمثل جو « الخال فانيا » كلها ..

ماريا تريد أن تتحدث ، وابنها يريد أن يرد عليهــــا ، فى صدرهما آلاف الأشياء ، ولكن سونيا تتوسل اليهما أن يصمتا .. أن يكبتا هذه الأشياء . لماذا ؟ ! هل سيتحقق الهدوء والســـلام اذا صمتا .. كلا مطلقـــا .. على العكس . ان فترة الصمت ليست صمتا . وانما هدنة يستعد فيها الطرفان للقتـــال ونعيش نحن

بصمتهما فى تأمل ٠٠ الصمت ليس صمتا ٠ وانما هو برهة تتيح لك أن تخضع لايحاءات الكلمات التى نطقا بها ٠٠ ثم أنت تجد نفسك داخل منطقة ايحاءات جديدة ٠٠ بهذا التتابع ــ ضياع ــ حديث ممل ــ المبادىء والعمل ــ صمتا ــ « فترة صمت » ــ الجو بديع ــ « فترة صمت » ــ يناسب الشنق ــ جيتار ــ الدجاج ــ الأرض البور ــ الكتاكيت والغربان ــ رقصة البولكا ٠

ان هذه الخيوط لا يمكن أن تمثل مشهدا طبيعيا بالمعنى المفهوم للواقعية مثلا ٠ فالحوار عند تشيكوف بلغ مرحلة من النضج تعلو به عن هذا المستوى وتدخل به فى نطاق آخر ٠ ان هذه الخيوط تمثل مركبا غاية فى التعقيد ٠ فليست لحنا منفردا أو خيطا فكريا أو عاطفيا واحدا تلقيه احدى الشخصيات فتلقفه الأخرى وهكذا ، وانما هى عدة خيوط لا يكاد يجمع بينهما تسلسل منطقى أو غير منطقى ٠

فالحديث عن المبادىء لا يؤدى الى الحديث عن الجو ٠٠ ثم فترة الصمت ٠٠ أو فترتا الصمت ٠ لماذا ؟ لأنه ليس هناك موضوع يمكن أن يجمع هؤلاء القوم ، وانما نحن نواجه مركبا من جمل متشابكة يربطها شىء واحد ٠ دلالتها النفسية ٠ ان هؤلاء القوم يربطهم الملل ٠٠ حينما تريد يلينا أن تكسر الصمت والملل تعلق على الجو ــ وحينما يريد فوينتسكى أن يتحاشى الحديث فى موضوع يجرفه ــ يسخر من قولها ويصمت ــ ثم يعود الفلاحون للحديث فى نفس الموضوع ٠٠ الأرض البور ! ٠

والحقيقة التى يمكن أن تطالعنا هنا هى أن هذه الأشياء المختارة من الواقع لا تؤدى على الاطلاق دورا واقعيا ، وانما تصور فى تجمعها جوا عاما قصد منه الايحاء لا النقل ــ ويكفى أن

يجتمع فى مكان واحد خمسة أشخاص تربطهم صلة القـــرابة فلا يجدون ما يتحدثون فيه ، وان بدأ أحدهم الحديث أسكته الآخرون، فينتهون من حيث بدأوا ٠٠ الى الأرض البور ! أليست الأرض البور هنا تتخطى دلالالتها الواقعية لتوحى بذلك الجو ؟ ألا يوحى خوف مارينا على الكتاكيت من الغربان بشىء أكثر من مجـــرد ما يعنى واقعيا ؟ ثم ـ لماذا فترات الصمت وضبط أوتار الجيتار ؟ ولماذا فى النهاية يصغى الجميع الى الموسيقى فى صمت ؟ لماذا الصمت ؟ وهل هو صمت حقيقى ؟

التصوير الواقعى والإيحاء :

وتشيكوف يحقق هذا الايحاء فى « الخال فانيا » ليس عن طريق التصوير الواقعى مثل شيطان الغابة وانما عن طريق بنـــاء حوار يعكس الجو الذى يريد خلقه ويوحى به فمثـــلا نحن نلاحظ هنا « الحوار المختنق » اذا جاز هذا التعبير ، الذى يعكس الجـــو الخانق ، فهو يهتم بفترات الصمت الكثيرة كأنما الصمت نفسه احدى الشخصيات ، وكأنما يتدخل ليوقف الحديث العــــادى ، وليكبت الأحاسيس العادية ، ثم نرى فيه أيضا جملا بدأها الأشخاص ولم يكملوها ٠٠ أبدا ٠٠ فكأنما خرجت من صدورهم ٠

يلينـــا : لقد مللت كل هذا ـ ألا تسكت ؟
سيربرياكوف : يبدو أن الجميع يضيعون شبابهم فى ملل بسببى ٠٠ وأنا الوحيد الذى يستمتع بالحياة ٠٠ نعم ٠٠ نعم بالطبع ٠
يلينـــا : أرجوك أسكت ٠٠ انك تضجرنى ٠٠
سيربرياكوف : أنا أضجر الجميع ٠٠
يلينـــا : « باكية » لم أعد أحتمل ٠٠ ماذا تريد منى ؟
سيربرياكوف : لا شىء ٠
يلينـــا : طيب ٠٠ اسكت ٠٠ أتوسل اليك ٠

وهذا اللون من الحوار مرتبط أساسا بما يريد تشيكوف ابرازه في هذا الجو : روح الملل .. تلك التي تدفع الأشخاص الى اعتراض البعض ومنعهم من الكلام ، ثم يلجـــأ الى حوار مركب في بعض الأحيان ، يبدو لك فيه أن هناك شخصيات كثيرة تتحدث عن شيء ما، بينما يتحدث كل واحد عن نفسه ، أو هو غائب عن الجميع ، وهنا نجد أن ما يقوله الأشخاص لا يمكن تفسيره في تفرده أو على المستوى الواقعي ، ولكن المشهد في مجموعه بكل جزئيات الحوار فيه يخلق الجو النفسي العام الذي تعيشه الشخصيات، بقدر ما يجعل الحوار يتعدى دلالاته اللفظية المحددة الى اثارة دلالة أكثر ثراء وأعمق ايحاء :

فوينتسكي : آه لو عرفت كم أقاسي كلما رأيتك قريبة مني في بيت واحد ، كلما فكرت في أن حياة أخرى تضيع .. حياتك . ماذا تنتظرين ؟ أي فكرة سخيفة تمتعك ؟ افهمي أرجوك ..

يلينـــا : ايفان بتروفتش .. أنت ثمل ..

فوينتسكي : ربما ــ ربما ..

يلينـــا : أين الطبيب ؟

فوينتسكي : في الداخل .. سيبيت معي .. محتمل .. محتمل ــ أي شيء محتمل .

يلينـــا : وهكذا شربت ثانيا ــ لماذا ؟

فوينتسكي : الخمر توهمني أني أعيش على الأقل .. لا تمنعيني يا هيلين .

يلينـــا : لم تكن تشرب إطلاقا .. ولم تكن كثير الكلام هكذا .. هيا اذهب لتنم ــ أنت تضايقني ..

فوينتسكي : « يقبل يديها بشدة » أيتها العزيزة .. أيتها المـــرأة الرائعة ..

يلينـــا : دعني دعني .. هذا شيء كريه .. « تخرج » .

في هذا المشهد الصغير أيضا تلمح وراء دلالاتها الواقعية تلك الألفاظ الرامزة ·· التى تخرج الى المستوى العام ـ ربما ـ كل شىء محتمل ـ لماذا ؟ ـ وهكذا ·· ان فوينتسكى يتحدث عن ذاته ، ويلينا تسأله عن الطبيب : استروف : حبيبها ! ومع ذلك فهمـــا يتحدثان معا ! «· يتحدثان فى موضوع معين ! كلا ·· ان كل جملة يقولها فوينتسكى أو تقولها يلينا لا تصب فى المجـــرى الضيق للموضوع الذى يتحدثان فيه· بل ان كل كلمة ترد بها عليه أو يرد بها عليها تكشف عن الهوة السحيقة التى تفصل بينهما ·· وتبين أن حديثهما ليس اجتماعا وانما افتراقا ··

عندما أعاد تشيكوف كتابة المسرحيـــة ـ حذف من شيطان الغابة أربع شخصيات كانت من عوامل اضفاء المرح فى الكوميديا القديمة ، ورأى أن انتحار فوينتسكى كان وسيلة استطاع بها باقى الشخصيات أن يلتقوا ثانيا بعد مرورهم بأزماتهم وتوترهم ـ ولكن على المستوى السطحى المرح !

وهكذا حين أعاد كتابة المسرحية وأسماها « الخال فانيا » لم يطق أن يدع فوينتسكى ينتحر ، ان هذا « البطل » لا بد أن يستمر الى النهاية ، وأن يعانى الأزمة الى ثمالتها ، لابد أن يشهد تحطيم آماله منغمسا فى تحطيم آمال الباقين ، وأن يحاول والغصة فى حلقه أن ينشد سلوانا فى العمل ، وفى حنان سونيا ابنة اختـــه المسكينة التى تحطمت آمالها هى الأخرى · ومن ثم فقد اختلفت شخصية سونيا كل الاختلاف تقريبا · لم تعد كما وصفها فى خطابه « الذى اقتطفته فى أول المقال » فتاة تريد أن تتزوج وحسب ـ مثقفة مغرورة ·· الخ · وانما أصبحت فتاة ناعمة حســـاسة متفتحة للحياة ، يرتبط فى ذهنها العمل الخلاق فى زراعة الغابات بالحب والتآلف والتمازج بجوهر الانسان فى بيئتها ·· ولكنها بطبيعـــة

الحال لم تكن تدرى أن حبها لاستروف مكتوب عليه الفشـــل من البداية للنهاية ·· فاستروف نفسه فاشل يعيش فى تبريرات لواقعه أو فى أوهام واقعه ــ ولا يستطيع أن يصل الى الواقع الحقيقى ــ وهكذا لا يستطيع أن ينفذ الى قلب احساس سونيا ·· فيتم الفراق المحتوم آخر الأمر ··

واستروف نفسه لم يعد شيطان غابة مبالغ فيه ·· يدخل فى شاعرية أو فى حماس ويحاول اقناع الناس بوجهة نظره ، وانمـا أصبح مثل الآخرين ــ ملولا فاشلا يترك نفســـه للحياة تفعل به ما تشاء ·

وهنا أيضا نرى تشيكوف قد طور استخدامه للمونولوج ·· لم يعد المونولوج كما كان فى شيطان الغابة حديثا طويلا تناقشـه الشخصيات الحاضرة أو ترفضه ·· وانما أصبح اسـقاطا نفسيا بالمعنى العريض لهذه الكلمة ·· بل انه أصبح حركة مسرحية حية ·· ان فوينتسكى بعد رحيل الينا يحدث نفسه ، ويسرح فى أحلامه ·· بل ويفعل أشياء تصورها له هذه الأحـــلام ، فاذا انتهى من المونولوج وجدناه يعود خطوة خطوة الى حيث بدأ ·· الى الدنيـا التى لا يعيش عليها ولا يستطيع أن « يفعل » شيئا عليها ·

واستروف فى الفصل الأول يستخدم أيضا هذا « المونولوج الدائرى » يبدأ حديثه عن الغابات ·· ويقول لفوينتســكى : ربما كنت رجلا شاذا بالفعل ·· ثم يستمر انفعاله بالغابات وحمـاسه لها حتى اذا كاد يدخل فى دنياه الوهمية يحضر العامل ويعلن موعد عودته الى دنيا تحطيم الآمال فيقول فانيا : ربما كنت شاذا بالفعل ·· ويعود الى حيث بدأ ··

لقد أصبح المونولوج رحلة نفسية داخل صدور الشخصيات

لا عقولها ، والشخصيات تعود دائما من الرحلة مرهقة بعد حركة وأحداث عاشتها أثنـــاء المونولوج ولذلك نرى أنه يستحيل على سيربرياكوف مثلا أن يقول مونولوجا ٠٠ لأنه لا يعرف هذه الرحلات الغامضة داخل النفوس البشرية ٠٠ انه واقعى ٠٠ عملى ٠٠ فما حاجته الى الأوهام ؟

أما سونيا ٠٠ فكم تعيش فى الأوهام وكم تتهاوى بها ـ هى والكثير من أبطالنا ـ على الأرض الجامدة ٠

وحتى آخر لحظة فى المسرحيـــة الجديدة ، بعد أن نكون قد عشنا حياتنا مرات ومرات داخل النفوس وخارجهـــا ، نستطيع فحسب أن نعرف معنى التسامى الصوفى الذى تنقلنا اليه سونيـا بمنولوجاتها مع فانيا ٠٠ لقد فضل الاثنان أن يعيشا فى وهمهمـا الكبير بالحياة ، حتى ينتقلا بالفعل الى وراء أســـوار القبور ، فيجدان الراحة الحقيقية ٠

الهزلية بين الكوميديا والمهزلة

ان روح الهزلية فى رأيى هى التوتر الشـديد الـذى يشبه توتر التراجيديا المحكمة ٠٠ أى الحدث الذى نرى فيه الشخصيات على حـافة الهاوية من لحظة لأخرى « بل انهم أحيانا ما يتدلون فى الهاوية ، ثم يعودون للحياة بأقوى مما كانوا ٠

بريان ركس ــ
١٩٧١

فى العيد الخامس والعشرين لميلاد « مسرح الضـــحك » فى بريطانيا وهو المسرح الذى وضع أساسه وطوره « بريان ركس » وأصبح من التقاليد الثابتة فى لندن سواء عرضت مسرحياته فى مسرح « جاريك » أو « هوايتهول » أصدر مجموعة من نقاد المسرح دراسة جادة وممتعة عن طبيعة « الهزلية » وما يفرق بينها وبين الكوميديا وما يربط بينها وفنون المسرح الأخرى ٠

وقد اهتمت الدوائر الأدبية والفنية بهذا الكتاب أساسا بسبب دعوى « بريان ركس » أن الهزلية فن راق يضارع الفنون الجادة أو تلك التى درجنا على اعتبارها جادة ومن ثم أعلى مكانا من تلك التى تقوم على الهزل وما يقترن به من «الميل الى استدرار الضحك» ولا يخفى بريان ركس حماسه لمسرح عمره ربع قرن أرسى تقاليده ثم ازدهر فى الخمسينات « ربما كرد فعل مباشر لمعاناة سنوات الحرب » ثم ما لبث أن تطور فاجتذب عددا كبيرا من المـــؤلفين والمخـــرجين كما قدم اعدادا كبيرة من الممثلين الذين تزخر بهم مسارح بريطانيا الأخرى اليوم ٠ وربما كان سبب الاثارة أن «بريان

ركس » يثبت بالفعل امكانية النظر الى الهزلية باعتبارها مسرحا جادا وانه يقدم بعض الحجج التى تصعب معارضتها على أن ثمة علاقة وثيقة تتصل بطبيعة الفن المسرحى نفسه بين المسرح الهازل (أو مسرح الضحك) والمسرح الجاد (أو المسرح الباكى) كما يسميه .

الكوميديا والهزلية

ويتفق النقاد الذين يتعرضون فى هذا الكتاب لعديد من مسرحيات الخمسينات والستينات على أننا بحاجة الى التمييز بين الكوميديا والهزلية على أسس تختلف عما توارثناه وأن نقلع عن الفصل الخارجى التعسفى بينهما بل ان نعتبرهما صورتين من صور المسرح تشتركان مع سائر صوره فى المادة الانسانية وتختلفان فى وسيلة معالجة هذه المادة ومن ثم يقوم ناقد صحيفة « التايمز » ـ وهو ايرفنج واردل ـ بالدفاع عن الكوميديا على أسس جديدة يستطرد منها الى تبيان علاقة الهزلية بها .

تقوم الكوميديا ـ حسب التعريف الجديد ـ لا على أساس أن أشخاصها أقل فى المكانة أو « الشحنة » البشرية من أشخاص التراجيديا ولكن على أساس أن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع معينة يمكن تغييرها عن طريق التفهم واستخدام العقل ومن ثم يمكن حله والتوصل الى التآلف والتوافق ، أى أن الكوميديا لا تقوم على أساس صراع نابع من نزعة بشرية جانحة يستحيل التحكم فيها « سواء كانت هذه عاطفة بناءة أو مدمرة » ولكن على أساس صراع ينبع من اساءة فهم الانسان لنوازعه وطبيعته ومن ثم التناقض بين ما يريده حقا وما يفعله أو ما يقوله ويتصور أنه يريده وبين ما يريده حقا أو بين ما يقوله وما يفعله مما يهز شبكة العلاقات

البشرية ويعرضها للخطر فى لحظة من اللحظات • ومن ثم فان الكوميديا تفترض امكانية التآلف والتوافق فى النهـــاية اذا بذل الانسان من الجهد ما جعله يحدث التغيير المطلوب وهكذا نرى أنها تتبنى النظرة الكلاسيكية التى تفترض وجود معايير ثابتـة لأفكار ومشاعر الانسان ومن ثم أنماط سلوكه فى مجتمع له حدوده وقيمه ومبادئه الحية المجسمة •

ونحن نضحك فى الكوميديا ـ حسب التعريف الجديد ـ ليس على أناس أحط منا بالضرورة أو حتى على من يمكن أن نعتبرهم أحط منا فكرا أو شعورا أو مقاما ولكن على أناس لا يستطيعون لسبب ما التوفيق بين نزعاتهم وسائر أنماط سلوكهم فوقعوا فى تناقضات ربما اشتركنا نحن فيها ولكننا تحكمنا فيهـــا واخضعناها للمنطق الاجتماعى ولو لم نخضعها للمنطق الانسانى • وفى ضوء هذا التعريف يمكننا أن نجد فى الكوميديا شخصيات مثلنا ان لم تكن أعلى منا غير أنها لم تستطع ان تقيم الضوابط اللازمة لأنها أساءت الفهم ووقعت فى التناقضات •

ولقد درجنا على اعتبار الهزلية صورة من صور الكوميديا تتحول فيها المواقف المتناقضة من المســـتوى النفسى الداخلى الى المستوى الحركى الخارجى بمعنى أن يكون لونها الســـائد حركيا ظاهريا مبالغا فيه بدلا من أن يقوم مثلا على قوة المفارقة فى الموقف أو الشخصية أو اللغة ، ولا يحاول التعريف الجديد أن ينفى ذلك بطبيعة الحال ولكنه يفصله على النحو التالى :

أولا : يمكن للحركة الجسدية أن تتمشى مع الحركة النفســـية فهى اما تترجمها أو تؤكدها أو تفسرها أو تعلق عليها • وهذا هو الشائع فى الهزليات التى يزخر بهـــــا التراث فاذا كانت الكوميديا تقدم شخصا يحلم بأن يصبح راقص باليه » بينما

هو لا يصلح حتى للرقص البلدى » فان الهزلية تقدمه وهو يرقص الباليه فعلا ·· ومن ثم تجسد المفارقة أمامنا ·

ثانيا : يمكن للحركة المسرحية أن تتناقض مع الحركة النفسية أى أن تمثل تيارا ينافى الحركة النفسية ومن ثم يولد الاحساس بأن ما تراه يدل على خطأ ما فى «التركيب النفسى ـ السلوكى» للشخصيات وهو خطأ يباعد بينها وبين عالم الواقع مثلما يباعد بيننا وبينها · فاذا صورت الكوميديا شخصا يعانى فى أعماقه من الاحساس بالعظمة فضخمت وبالغت فى تصوير هذه النزعة فان الهزلية يمكن أن تصوره رغم هذا الاحساس انسانا يصدر فى سلوكه من احساس بالنقص وينحو نحو الخنوع والاستكانة ومن ثم تولد مفارقات متتالية على المسرح تباعد بيننا وبين امكانية « الجد » ·

ثالثا : يمكن للهزلية ان تقترب من مسرح العبث فى ان تقوم بكسر المنطق التقليدى فى عالم المسرحية الخاص بحيث نعيش فى اطار من العلاقات البشرية التى اختلت فأصبحت تمثل نسيجا متباينا غريب الوشائج من المعقول واللا معقول غير أنه ينمو فى النهاية نحو انتصار المعقول وعودة الصورة الطبيعية الى العالم ·

ولا يعنى هذا التقسيم بطبيعة الحال الانفصال الخارجى بين هذه الاتجاهات الرئيسية للهزلية اذ يمكن ان نجد فى مسرحية هزلية واحدة مزيجا من الأنماط الثلاثة ولكنه يعنى أن الهزلية الجديدة قد اكتسبت مكانة مختلفة فى عالم المسرح وأصبح لها دور جديد يختلف عما درجنا عليه فى مسرحيات آخر القرن وما بين الحربين ـ ومن ثم أصبح لها معنى خاص يبرر وجودها المستقل وازدهارها بين الألوان الأدبية والفنية التى نطلق عليها اسم المسرح ·

اما الهزلية التى شهدها المسرح المصرى فى السنوات الأخيرة والتى تسعى للاضحاك وحسب ولو كان ذلك عن طريق حيل غير مسرحية مثل الفكاهات والقفشات اللفظية و « القافية » أو تهريج السيرك و « النمر » التى يقدمها المهرجون المحترفون فى عروض المنوعات « ويشمل ذلك الاغانى الخفيفة والرقصات » فالواضح أنها لا تنتمى الى هذا اللون المسرحى ــ لا حسب التعريف القــــديم أو التعريف الجديد ــ بل انه يمكن اعتبارها أقرب الى المهازل منها الى الهزليات ٠

الجــــزء الثــانى

شيكسبير والتراث الروماني

رغم الصفات « الكلاسيكية » التى يتسم بها مسرح شكسبير والتى تتصل ببعض الموضوعات التى طرقها والتى استمدها من تراث المسرح اليونانى والرومانى (أى المسرح الكلاسيكى) وبالبناء العام للتراجيديا لديه والذى يعتمد أيضا على هذا التراث ، فان شكسبير فى جوهره عبقرية رومانسية بالمعنى الحديث لهذه الكلمة أى المعنى الذى يجعلها تتصل بالنظرة الجديدة الى الفرد النظرة التى أتى بها عصر النهضة وجعل الانسان فى بؤرة الصورة كائنا ذا ارادة يتحكم بها فى مسار حياته ويتحدى بها أقداره التى قد تتمثل فى النوازع النفسية التى تولد معه ، وكائنا ذا نفس بالغة التنوع والتعقيد يستطيع المتأمل أن يرى فيها مادة لا نهائية لخلق الصراع فى التراجيديا واحداث التوافق والتضاد فى الكوميديا ٠

واذا كان النقاد قد اهتموا قديما بالملامح الرومانسية فى شكسبير التى تتمثل فى عدم تقيده بالقواعد الكلاسيكية فى بناء المسرحية وبناء الشخصية ٠٠ الخ ، فان الدارسين والمحدثين قد بدأوا فى القاء الضوء على جانب جديد من جوانب هذه الرومانسية وهو المفهوم الخاص للعلاقة بين الرجل والمرأة والذى يستمده الشاعر من تراث الرومانس (أو تراث الرومانسات) الذى ساد أوربا فى العصور الوسطى ثم استمر فى عصر النهضة فى الشعر الغنائى والقصصى وأخيرا تسرب الى الدراما عن طريق مسرح شكسبير بصفة خاصة ٠ فما هو هذا التراث ؟٠٠

ينبغى أولا أن نفرق بين مفهوم الرومانس ومفهوم الرومانتيكية وهما الكلمتان اللتان اختلطتا فى العربية اختلاطا كبيرا نتيجة لترجمة كلمة (رومانتيك) الانجليزية برومانتيكى أحيانا ــ ورومانسى أحيانا أخرى ٠ ولكن الكلمة الأصلية ــ الاسم ــ رومانس

(والتى اهتدى البعض الى كتابتها رومانسة ــ والجمع رومانسات) لا تتصل بكلمة رومانتيكى الا بصلة اشتقاقية فهى تعنى فى الأصل قصص الحب والمغامرات والفروسية التى وردت الى انجلترا من فرنسا فى عصر النهضة وكانت تتسم بالعواطف المبالغ فيها والاغراق فى الخيال الى حد الشطط والابتعاد التام عن عالم الواقع ــ بينما تطلق الصفة منها ــ أى رومانتيكى ــ كما هو معروف على الحركة الأدبية التى بلغت أوجها فى أوائل القرن التاسع عشر ــ وحققت فى الشعر بصفة خاصة ضروب التحرر والجيشان العاطفى والثورة على تقاليد المجتمع المتزمت القديم (نظمه السياسية الفاسدة) التى تقترن بأسماء وردزورث ــ وشلى وبايرون مثلا ، ولكن الكلمتين تشتركان فى دلالة معينة تتصل بنظرة جديدة الى الانسان وطاقاته اللا محدودة ومن ثم فانه من المنطقى أن يحمل تراث الرومانس البذور التى أنبتت ذلك المحصول الوافر من الشعر والقصة فى القرن التاسع عشر ــ ويجمل بنا أن نلقى نظرة سريعة على بعض خصائص هذا التراث :

خصائص الرومانسة :

كان تراث الرومانسات فى جوهره تراث حب ومغامرة ٠ وقد ثبت أن أهم مقوماته التى وصلت الينا نحن ابناء القرن العشرين هو موقفه من فكرة الحب (ومفهوم ممارسة الحب الذى نتج بالضرورة عنها) والذى يمكن ادراكه بوضوح اذا نحن ألقينا نظرة على موقف التراث الكلاسيكى من نفس الموضوع ٠٠

كان الحب نادرا ما يرتفع (كما يقول ك ٠ س ٠ لويس فى كتابه قصة الحب الرمزية) عن مستوى العلاقة الحسية الممتعة والهناء المنزلى ــ الا اذا عالجه الشعراء باعتباره جنونا تراجيديا ــ أى أن تصوير الحب فى الأدب كان يعكس الاتجاه السائد فى الحضارة

اليونانية والرومانية وهو تقبل العلاقة بين الرجل والمرأة على أنها من الأمور البشرية الطبيعية والتى لا داعى لاخراجها عن هذا الاطار الطبيعى الواقعى بتحميلها معانى رمزية أو روحية متطرفة • بينما أصبح الحب فى الرومانسات تجربة سامية رفيعة عظيمة الشــأن بل ربما كانت أهم تجربة انسانية على الاطلاق اذ أنها يمكن أن تغير من طبيعة المحب نفسيا بل وروحيا ومن ثم فانها جديرة بان يكرس لها وجوده نفســه •

وقد اختلف النقاد فى تفسير هذا التغيير اختلافا بينا • التفسير الأول الذى درجنا على تقبله يقول بأن العامل الأساسى وراء هذا التغيير كان عامل الدين أو بالأحرى الأسس الميتافيزيقة للدين اذ أصبح الانسان مطالبا بأن ينظر الى أية علاقة نظرة تتخطى الحدود المادية أو الجسدية ، بل حدود العالم المرئى بحيث تنفذ الى ما وراء المادة والطبيعة من حياة للروح اسمى وأخلد وقد تطلب ذلك أن يجور الفرد على حياة الجسد فى سبيل حياة الروح ويعانى ويتحمل الحرمان الذى يتيح للنفس أن تتخفف من قيود الجسد وتتذوق متعة حياة الروح •

ومن ثم فقد نشأت فى هذا الاطار فكرة الحرمان فى الحب باعتباره عذابا لازما لتطهير النفس • كما نشأت أيضا ونمت مبادىء الاخلاص والتفانى المرتبطة بالايمان الصادق ، وأصبح الحب عاطفة ذات قداسة لأنه يعبر عن وشائج غامضة لا يمكن تفسيرها تفسيرا طبيعيا أو واقعيا فقط أى أنه اذا كان من الطبيعى أن يقع الرجــال في غرام النساء فما الذى يفسر وقوع شخص معين فىغرام امرأة بعينها ، وتشهد الاراجيز التى وصلتنا من تلك الفترة على انشغال الكتاب بهذا الموضوع باعتباره لغزا جديرا بالتأمل ودليلا على وجود قوة خفية تتحكم فى هذه العلاقة • انظر مثلا الأرجوزة التالية :

وعندما راح النهـــار
ولاح فى الأفق المساء
رأت الأميرة فارسا شهما غريبا
واقفا بجـــوارها
من أين جئت ؟ تساءلت
ولأى بيت تنتسب ؟
وأجابها صوت الغريب :
انى عبرت البحر هذا اليوم
فوق ذرا العبـــاب
وتعيش أمى فى بلاد من جزر
بل انها ملكـة
مكانتها عليـــة
ولقد قضت بالسحر ان نتلاقى
فأعيش فى حب معك
وأموت فى حب معك

وكلمة السحر التى تعنى أكثر من مجرد التعويذات السحرية التقليدية تلقى الضوء على مفهوم هذه العبارة التى تستعصى على التفسير المنطقى والتى بدأت فى تلك العصور السحيقة تمثل تيارا مناقضـــــا لتقـــاليد الزواج التى ورثتهـــــا العصـــور الوسطى ثم ورثهـــا عصر النهضــــة من الامبراطوريات القديمة ٠ اذ كان الزواج وهو العـــلاقة الطبيعيـــــة بين الرجل والمرأة لا يخضع حقا لما يريده رجل بعينه أو امرأة بعينها بل يخضع لعوامل التحالف الدنيوى أى لاعتبارات اجتماعية فيما بين الأسر الاقطاعية أو لاعتبارات اقتصادية أو مالية على مستوى عامة الشعب لا تخلو من جوانب اجتماعية وأسرية أيضا ٠ وهكذا فان هذا التيار المعارض كان يحاول التغيير بارساء القيم الانسانية المجردة التى وجدها

الشعراء فى تقاليد الفروسية من شهامة وتفان وصدق واخــــلاص وايمان وأخوة وأمانة وحفظ للعهد وصلة للرحم الى آخره ـ وهى مبادىء انسانية مطلقة تجسدت فى التراث الشعبى واستطاع الكتاب من خلالها أن يخلقوا تقاليد فنية ثورية داخل اطار النظام الاقطاعى نفسه ـ كما ذهب الى ذلك « دارسى » فى كتابه عقل الحب وقلبه الذى يدافع فيه عن هذه النظرة التى تختلف عما ذهب اليه شارلتون فى كتابه عن الكوميديا الشكسبيرية ·

أما التفسير الثانىفهو أن تغير صورةالعلاقة بين الرجل والمرأة كانت له جذور اجتماعية عميقة وجدت فى الوجدان الشعبى وتمثلت فى المعاناة التى لقيها الفرد فى ظل نظام الاقطـــــاع وترجمت الى مواجهة مع المستحيل فى اطار الحب العذرى أى ترجمت الى مواقف حب مستحيلة التحقيق ومن ثم فكان لابد لكل عاطفـــة حب من هذا اللون أن تكون يائسة كأن تكون صورة حب لسيدة بعيـدة المنـال (متزوجة مثلا أو تنتمى لطبقة اجتماعية أعلى من طبقة المحب الخ··) ولم يظهر هذا التيار فى الأدب المكتوب الا مع ظهور اللغات القومية فى أوربا ، وبالذات منذ القرن الرابع عشر ، فبدا منذ عصر شوسر فى انجلترا يسير جنبا الى جنب مع التيار الكلاسيكى القديم فكانا يلتقيان ويفترقان فى كل موقف حتى حل القرن السادس عشر ، وكتب الشـــــاعر الانجليزى الكبير سبنسر قصيدته البالغة الطول ملكة الجان ·

المقابلة بين الجسد والروح :

ربما كان أهم ما أتى به سبنسر هو خلق المقابلة أو التناقض بين الحب باعتباره تحقيقا ماديا أو جسديا لعاطفة بشرية أصيلة وبين التحقيق الروحى لهذه العاطفة أى تحقيق اللقاء على مستوى نفسى يتيح للفرد تأمل علاقة أوسع وأشمل وهى علاقته بالكون من حوله·

لم يكن سبنسر يرى فى الحب خروجا أو انحرافا أو بديلا للمشاعر الدينية ولكنه رأى فيه طاقة على الاحياء النفسى والمعنوى وهكذا فقد جعل فى كل عاطفة حب قدرا من المعاناة حتى ولو كتب لهـذه العاطفة أن تتحقق ، أى أنه جعل فى كل تجربة حب لونا من الصراع يمثل التقابل بين المادة والروح بحيث يتطلب التضحية بقدر من السعادة المادية فى مقابل الثراء الروحى الموعود · بل انه كان يرى فى قدرة الانسان على الحب قدرة على الايمـــان ـ كما يقول دى روجمونت فى كتابه العاطفة والمجتمع فهو بهذا يصبح عاطفة سامية ترى فى التوافق رمزا أكبر من مجرد الحاجة لانجاب الأطفـــال ، فهو رمز للتوافق الذهنى مع الكون،كما أن فىالحرمان رمزا أكبر من مجرد الحرمان من تحقيق النزعة البشرية الأصيلة ، فهو صراع نحو التحقيق · وهكذا انتقل هذا النشاط من دائرة العلاقة بين جسدين الى دائرة العـــلاقة بين كائنين تلتهب فى أعماقهما نيران مقدسة لم تشعلها فينوس أو كوبيد ، وانما أوقدها أول الأمر اله السماء الواحد · فهو يقول فى ملكة الجان :

أقدس نار ملتهبة
تتأجج فى صدر الاحياء
كانت جذوتها الأولى علوية
بين الأفلاك الخالدة الشماء ·
ومصابيح سماء الكون
ثم انسكبت فى الانسان فأسماها الحب :
ليست تلك اذن
ما يشعل احساسا فظا فى عقل فظ
أو يذكى الشهوات الدنيا
لكن تلك الروح العذب
اذ تعشق كل جمال حق

وترى في الحب فضيلة
تلهم أشرف أفعال الانسان
بل طيب الذكر على مر الازمان
(الكتاب ٣ ـ النشيد ـ ٣ ـ فقرة ١)

هذا اللون من الحب هـــو المدخل الصحيح اذن الى تراث الرومانس وهو حب يختلف ـ كما رأينا ـ عن المفهوم الكلاسيكى للعلاقة بين الرجل والمرأة لأنه يجعل من الانسان مسرحا لانطـــلاق وتصارع العديد من العواطف ويعلى من شأن المحب ويخلق له صورة مثالية فى التفكير والسلوك، فالاحساس يجعل منه بطلا يضارع أبطال الآداب القديمة · وما القصص التى تحفل بها أركاديا التى كتبها سيدنى فيما بين عام ١٥٨٠ و ١٥٨٥ الا دليل صارخ على شـيوع هذه الصورة التى تأثر بها شكسبير ـ كما يؤكد تليارد فى كتابة آخر مسرحيات شكسبير ـ كما لا شك فى أنه استقى منها بعض مادة مسرحية « السيدان من فيرونا » وأسماء بعض الشخصيات فى قصة الشتاء والحبكة الثانوية للملك لير ··

أما أهم صفات المحب الرومانسى الجديد فهو أنه ينبغى أن يقع فى الحب من أول نظرة وأن يتقبل هذا الحب باعتباره قدرا لا سبيل للفكاك منه ، بل أن يخلص فى حبه هذا ويتوحد فيه ، وأن يخضع لارادة حبيبته (مهما كانت) مدى الحياة ، وأن يتبع فى سلوكه قواعد الذوق ، والمجاملة وأن يقوم بالمهام الشاقة لاثبات جدارته بحبها ، وأن يرفع صورة هذه الحبيبة الى مستوى المثالية فى الجمال والتمنع النابع من العفة والتعالى النابع من الطهر والنقاء مما يثير فى نفس المحب حزنا شاعريا رقيقا يقترب فى حقيقته من الفرح لأنه يؤكد مثالية الحبيبة ويجعل من أمل الاقتران بها أملا فى الحياة عامرا بالنقاء والسمو : بل أملا فى النقاء نفسه ·

كوميديا الحب الشكسبيرى :

وقد اتسمت كل قصص الحب التى حفل بها القرن الســـادس عشر بهذه المقومات الأساسية للعلاقة بين المحبين ، وكان من الطبيعى أن يتأثر بها شكسبير لكن الجديد فى مسرحه هو الاصرار على أن يجعل من مغامرة الحب (أو المغامرة العاطفية) مغامرة نفسية تماثل اعادة الخلق فتلهب الخيال وتشعل الحساسية وترفع اللثام عن (شـــعر الحياة) وتصل بشتى فضائل الانسان الى قمة الازهار والثمر ٠

ونستطيع أن نجد خير مثال على هذا المفهوم فى الحديث الطويل الذى يلقى به بيرون فى مسرحية خاب سعى العشاق ليناجز به فرسان الغرام ، والذى يقول فيه :

أما الحب الذى تلهمنا اياه أول ما تلهم عيون الغيد
فانه لا يبقى سجينا فى العقل وحده
بل يسرى فى كينونتنا المتحركة ٠
سريان الفكر السريع فى كل قوة من قوانا
فتضاعف به كل قوة ، وتزكو به وظائف الملكات
وللعاشق عين اذا تفرست فى النسر سقط كفيفا
وبالحب يقوى فى الأذن سمعها
فللعاشق اذن تتبين أخفت الأصوات
التى تعجز عن سماعها اذن اللص الذى يرتاب فى أى صوت٠
اذن تجاوز فى حساسيتها قرون القواقع ذات المحار
وللعاشق لسان أعذب مذاقا من خمر باخوس
وللعاشق قلب جسور كأنه هرقل يقاتل التنين
ولا ينقطع عن تسلق الأشجار فى الجزائر السعيدة
أجل العاشق ماكر كابى الهول
مترنم عذب الأغانى كأنه قيثارة أبولو
أوتارها من شعره

واذا نطق الحب تسبح الآلهة جميعا •
فتغفو السماء على ايقاع النشيد
فبالحب يقوى فى العين ابصارها
وما رأينا شاعرا اجترأ على أن يمسك بقلمه لينظم القـــريض
حتى امتزج مداده بزفرات الغرام ••

الفصل ٤ ـ المشهد ٣ الأبيات من ٣٢٧ ـ ٣٤٧)
(من ترجمة الدكتور لويس عوض)

وتتعدد هذه الصور فى مسرحية « السيدان من فيرونا » على لسان فالنتاين ، وفى مسرحية الليلة الثانية عشرة على السنة العشاق المتيمين ، وأخيرا فى روميو وجوليت ، وقد اتخذت من بدايتها الى نهايتها الصورة الشكسبيرية المتميزة وهى الصورة التى رغم نزولها بالحب من السماء الى الأرض أى من عالم الحرمان القديم الى عالم التحقيق والتوافق عن طريق الزواج ما زالت تحتفظ بكل العنــاصر التى ورثها شكسبير من عالم الرومانس • فرميو منذ البداية يعانى من تمنع حبيبته الأولى ويصفه لنا المؤلف وقد حبس نفسه عن نور النهار وهام على وجه حزينا لا يرغب فى الحديث الى أى أحد ، يذهب الى حفلة تنكرية فيرى جوليت لأول مرة ويقع فى غرامها من أول نظرة وفجأة نرى هذا الاحساس الثانى قد انتقل الينا فى صور دينية فى أول حوار بين روميو وجوليت :

روميو : اذا كانت يدى الحقيرة قد مست تلك الكعبة المقدسة ودنستها: وهذا اثم رقيق فان شفتي وهما تحجان الى هذه الكعبة قد علتهما حمرة الخجل وهما على استعداد لازالة اللمسة الخشنة بقبـــــلة ناعمة •

جوليت : أيها الحاج الكريم : انك تظلم يدك كثيرا : فلم أر منها الا الاخلاص فى العبادة والطهر والصفاء ، فان ايدى الحجــاج

تلمس أيدى القديسات وفى تلامس الراحتين قبلة حج مقدسة ٠

روميو : أليس للقديسات شفاه مثل شفاه الحجاج ؟

جولييت : نعم أيها الحـاج : شفاه لا عمل لها الا الصلاة٠

روميو : اذن أيتها القديسة العزيزة : فلتؤد الشفاه عمل الأيدى ان شفاهى تصلى الآن فاستجيبى لصلاتهـا والا ضاع ايمـانى ويئست ٠

جولييت : ولكن القديسات لا تتحـرك ، حتى لو استجابت لدعوات المصلين :

روميو : اذن لا تتحركى حتى أنال ثواب صلاتى ٠ فسـوف تمسح شفتاك الخطيئة عن شفتى (يقبلها)

جولييت : اذن فقد انتقلت تلك الخطيئة الى شفتى ٠

روميو : من شفتى انا ! ما أعذب الاثم الذى تدعين اليه ردى الى خطيئتى ٠٠

(الفصل ١ ـ المشهد ٤ = الابيات ٨٥ ـ ١١٢)

ولكن الصور الدينية كما نرى تشبه وسائل لقاء على أكثر من مستوى أهمها جميعا مستوى الغموض الذى يجعل من هذه العاطفة لغزا ، فان روميو يجهل اسم حبيبته وهى تجهل اسمه وهما يقعان فى الحب ، كأنما ساقتهما الأقدار اليه ٠ وهما يندفعان فى هذه العاطفة الجائحة دون نظر الى العواقب فيتحول غرامهما الى رمز يمتد فى طول المسرحية وعرضـها ، رمز حـافل بالدلالة القدرية الأساسية التى ألمح اليها البرولوج فى تقديمه للمسرحية ٠ ورغم أن النهاية فاجعة فالثيمات التى ينسج منها شكسبير مسرحيته هى نفسها التى يتوسل بها فى الكوميديات الأولى (التى ألمحنا الى بعض منها) فالقدر الذى قضى بالمأساة قضى أيضا بالتوافق والتحقيق فى الحب وهو ما يحدث فى نهاية كل ملهاة ٠

ولكن اخلاص شكسبير لهذا اللون من الحب الرومانسي لم يكن كاملا حتى في ملهاواته فهو يقدم لنا الصورة الأخرى التي تبين أن هذه اللمسة القدرية في العلاقة البشرية يمكن أن تكون مدعاة للسخرية ـ وذلك في مسرحية كتبها بعد روميو وجولييت مباشرة وهي حلم ليلة صيف فهو يجعل هذه القوة القدرية مصدرا لعبث الجان بحيث تتحول قلوب العشاق من فتاة الى فتاة بمجرد اسقاط قطرة من رحيق زهرة مسحورة في عيونهم · وبحيث نرى طاقة الحب اللامحدودة وقد أصبحت العوبة في يدى جنى صغير هو بيك (أو روبن جودفلو) يعشق اللهو ويقول لملك الجن (اوبرون) سيدى ما أحمق هؤلاء البشر ! بل ان شكسبير يلجأ الى حيلة بارعة يجعل فيها ملكة الجن نفسها تيتانيا تقع في حب أول من تقع عليه عيناها عندما تستيقظ من النوم وهو بوطوم أحد هواة التمثيل الذى ركب له الجنى رأس حمار : « الحب اذن أعمى » يصيح الجنى الصغير ، وهو لا قانون له ومن ثم فهو يصلح للهو واللعب وفي نهاية المسرحية عندما تزول آثار السحر ويعود جميع العشاق من الغابة الى حفل زفاف الدوق تبدو كل الاعيب الجان ضروبا من خيال الشعراء الذين يتغنون للحب ـ وعندما يستمع الى ما حدث من غرائب أثناء الليل نجد تعليق شكسبير في الحوار التالي :

هيبوليتا : أسمعت ياثيسيوس الحبيب هذه الغـــرائب التى يرويها العشاق ·

ثيسيوس : أغرب من أن تصدق · فما كنت لأصـــدق هذه الخرافات القديمة والاعيب الجان · ان للعشاق والمجانين عقولا تغلى وتفور ولهم خيال قوى خلاق ، بل ان الخيال هو كيان المجنـــون والعاشق والشاعر جميعا · فالمجنون يستطيع أن يبصر الشياطين التى لا تسعها رقعة الجحيم الشاسعة ، والعاشق مثل المجنون يرى

جمال هيلين فى جبهة احدى الغجريات اما عين الشاعر التى تدور فى فلك من الجنون الرقيق فهى تهبط من السماء الى الأرض ثم تصعد من الأرض الى السماء فى لمح خاطف · مثلما يجسد الخيال صور المجهول والعدم يشكلها قلم الشاعر ويخلق من عدم الهواء أشـــياء ملموسة ويمنحها أسماء ·

(الفصل ٥ ـ المشهد ١ ـ الأبيات ١ ـ ١٧)

وفى ضوء هذا الحديث نرى مسرحية قصيرة يقدمها بعض الممثلين الهواة من عمال أثينا ـ مسرحية يفترضون أنها مأســـاة ولكنها تثير الضحكات لأنها تسخر من فكرة الموت فى سبيل الحب وهى الفكرة التى تقوم عليها مسرحية روميو وجـــولييت ، وعندما يضحك الدوق وجميع الحاضرين فى حفل زفافه على هذه المسرحية وينعم كل عاشق بحبيبته يتقدم رئيس جوقة الجان الى الجمهور فى المسرح فيعتذر عن كل الاعيب السخرية من الحب ومن كل ما مر من مقالب ـ فهو ـ هذا الجنى الصغير ـ لا يسعده شىء مثل السخرية من هؤلاء البشر الذين يبالغـون فى كل شىء وخاصـــة فى عاطفة لا يفهمونها ·

واذا كنا قد حاولنا القاء بعض الضوء فى هذا المقال عــلى التراث الرومانسى الذى كان له تأثير كبير على شكسبير ، فينبغى أن نذكر أن شكسبير قد طور من الصور التقليدية التى شاعت فى هــذا التراث وخاصة فى اطار جدليته الدرامية بحيث كان دائمـــــا يقدم الفكرة ونقيضها أو المبدأ الذى يؤمن به ثم ما يظهر عيوبه ومثالبه حتى يجعله مدعاة للسخرية · ولهذا تملكت الحيرة كثيرا من النقاد للموقف الذى كان يتخذه من الحب فى مسرحياته الكلاسيكية (مثل ترويلوس وكريسيدا) وبالغ بعضهم فى الهجوم عليها الى الحد الذى جعلهم ينكرونها عليه ولكن الواقع أن الصورة لدى شكسبير لا تكتمل دون وجهها الآ ولو بدا غريبا وغير مألوف ··

مسرح الطقوس والشعوذة

طالعتنـــا أخيرا صحيفة المسرح البريطانيـة بمقال موجز يتساءل فيه أحد النقاد قائلا :

« الى أى حد كان الانتحار الجماعى لطائفة معبد الشعب عملا دراميا ؟ لا أحـــد ينكر أنه كان عملا مسرحيا بمعنى أن العناصر المسرحية التقليدية وبخاصة الطقوس والتقمص والعلنية والتجسيد والابهار كانت موجودة جميعا ـ ولكن هل كان ذلك ـ الى حد ما أيضا ـ دراما ؟ » ٠

والتفرقة هنا بين المسرح والدراما غير جديدة على دارسى الأدب والمتخصصين فى الدراما ، فالمسرح وكل ما ورثته البشرية من تقاليده موجودة فى حياتنا اليومية بل ويصعب تصور أى حياة بشرية مهما بلغ « تقدم » المجتمع دون عناصره الســـالفة الذكر ، أما الدراما فتنصرف بصورة أخص الى فن الدراما أى ذلك الفن الأدبى الذى ارتبط فى أول امره بالمسرح ثم تطور حتى شمل مجالات أوسع وأعم، مع احتفاظه الى حد كبير بالمقومات الأساسية المعروفة مثل الصراع والتطور والحبكة وتكشف الشخصية الى آخره ٠

ومن اليسير ـ حتى على غير المتخصص ـ أن يدرك ذلك الفارق اذا تأمل الحياة اليومية لأى مجموعة من البشر ما زالت تحتفظ بعلاقاتها البشرية المباشرة ، فالبائع الذى يحاول فى سوق القـرية أن يستحوذ على انتباه واهتمام سامعيه بغية ترويج سلعة معينة « من شربة الحاج محمود الى الراديو كاسيت » يقوم بعمل مسرحى ، بل انه قد يؤدى دورا مسرحيا حقيقيا اذا « تسلطن » وتقمص دورا يتطلب منه أن يقول أشياء معينة قد يؤمن بها وقد لا يؤمن ، كما أنه قـــد يندمج فى دوره فيضيف اليه أشياء « صادقة » نابعة من حيـــاته الواقعية أو الشعورية ، وذلك فى مناسبات « طقسية » ، أو مرتبطة

بمواعيد شعائر معينة « مثل السوق أو بعد صلاة الجمعة » وقس على ذلك أى فرد يتصل عمله بالجمهور اذ قد يجد نفسه فى موقف يقتضى منه أن يلعب دورا خاصــا يختلف عن الدور أو القنــاع الاجتماعى الذى يستخدمه كل فرد . بل ان الجمهور قد يشترك معه فى « العمل المسرحى » أما بمجرد التجاوب أو بالاشتراك الفعلى فى « العرض المسرحى » بأن يتبادل معه الكلمات أو الانفعالات ـ ويكفى أن نذكر التفاعل بين المعلم أو الخطيب وبين سامعيه أو حتى رئيس كناسى البلدية الذى رأيته فى أوج الانفعال وهو يشرح لمرءوسيه من الكناسين واجباتهم ويتبادل معهم حوارا مشحونا بعناصر المسرح ٠

والدراما موجودة أيضا ـ بطبيعة الحال ـ فى حياتنا اليومية ولكن على مستوى يختلف تماما عن هذا ـ اذ يمكن أن نشهدها على صورة « نص غير مكتوب » أثناء تفاعل مجموعة مترابطة من البشر أى مجموعة علاقات انسانية قوية . ولا حاجة بنا الى أن نشتط فى ضرب الأمثلة فكلنا يعرف كيف يتحول الحديث حتى فى المنزل بين أفراد الأسرة « ولبس بالضرورة بين النســاء فقط أو بين الزوج وزوجته » الى حوار درامى يفصح عن تيارات خفية تتحكم فيها القوى والنوازع فى النفوس . بحيث يتبلور فى صراع يسير فى اتجاه أزمة معينة وتعقيد معين . بل قد يؤدى الى ذروة قد تنتهى بملهاة وقد تنتهى بما يشبه المأساة !

ولقد تأثر المجتمع فى عصرنا هذا بالدراما التى انتشرت فى أجهزة الاعلام تأثرا كبيرا لم يتسن لأحد أن يدرسه الدراسة التى يستحقها بعد ، ومع ذلك فلا تخفى علينا اللحظة المسرحية التى تمر أو تومض أثناء أداء ذلك « النص غير المكتوب » ـ مثل لحظات الانفجار الشعورى التى تشهدها كل أسرة ، وتلك المونولوجات التى يؤلفها ويخرجها ويمثلها صاحبها لكى يحدث تأثيرا معينا فى سامعيه خارج نطاق دوره الاجتماعى المرسوم ، بل ان هذه اللحظات قد تتكرر

الى أن تتخذ الشكل النمطى الذى يعرفه دارسو الدراما ، وما زلنا نرى فى مجتمعنا « أنماط » الابن الثائر « المراهق » الذى يثور على سلطة والده ويلقى مونولوجه المألوف والزوجة المظلومة أو الزوج المقهور الى آخره دون أن تمثل هذا جزءا هاما من الدراما الحقيقية لحياتهم جميعا ٠

ولكن ثمة تفرقة أخرى بين المسرح والدراما تعتمد على العناصر المشتركة أكثر من اعتمادها على الاختلاف ـ اذ ينبغى أن نفرق بين المسرح والدراما على أساس استخدامها المشترك لعنصر « الرمز » « والتمثيل » بمعنى أن المشاعر الكبرى أو المعانى التى لا يستطيع ذهن الفرد استيعابها فى صورتها الأصلية يتسم ضغطها فى صورة صغيرة والرمز لها اما بالحركة أو بالكلمة أو بالفعل الرمزى ـ وهذا هو ما ذهب اليه البروفسور ريموند وليامز فى محاضرته الافتتاحية التى ألقاها عند تعيينه أستاذا للدراما بجامعة كيمبريدج قائلا ان عالمنا الذى يصغر يوما بعد يوم نتيجة لتغلغل أجهزة الاعلام فيه وربطها المتواصل لأجزائه ما يفتأ يحتاج الى الاستعانة بالصور « المضغوطة » أو الرموز التى تتيح للفرد أن يطل على العالم الخارجى بصراعاته وتياراته من نافذة صغيرة « كالتليفزيون مثلا أو الصحيفة اليومية » أى أن يرتبط بدراما الحياة الخارجية عن طريق حشد كبير من الصور والرموز دون أن يفقد صلته بعالم المسرح الحى بطقوسه وعلانيته وأدواره وأبهاره ـ أى أنه بينما تخلق الدراما للفرد فى هذا العالم « رموزا مضغوطة » يحتاج اليها فى حياته اليومية حتى يستوعب المشاعر والمعانى الكبرى ، ويهيىء له المسرح أن يطلق هذه الرموز للعمل فى النطاق الأولى لها نطاق الطقوس والعلانية والابهار ٠ وهكذا فان المسرح والدراما يشتركان فى استخدام عنصر « التمثيل » ويختلفان فى توظيف هذا العنصر اذ تسير الدراما به نحو اكتساب أو بلورة الوعى بينما يخرج المسرح

به نحو الحركة والكلمة والفعل الرمزى أى نحو التعبير عنـــه وتجســـيده ٠

هل كان الانتحار الجماعى لطائفة معبد الشعب عملا دراميا اذن ؟ واذا كان مسرحيا بالمعنى الذى سبق تحديده فما دور المسرح الحديث بألوانه المتعددة ، وخاصة تلك التى تدعو للعودة الى جذوره الطقسية ، فى هذه الكارثة ؟

فلننظر أولا الى المحاولات المبكرة التى تمت فى بريطانيا ـ بلد المسرح الأولى ـ للعودة الى مسرح الطقوس والمحاولات الأكثر جراة لالغاء الوهم المسرحى تماما واشراك المتفرجين فيمــا يدور أمامهم بجعلهم « أعضاء » فى العرض المسرحى ٠ وقد أدت المحاولات الأولى التى جرت فى بداية هذا القرن « ١٩١٠ ـ ١٩١٤ » الى خلق نوع من المسرح ازدهر مع الجمعيات السرية شبه الدينية المتطــرفة والتى استغلت تيار العودة الى الدين وركبت موجته فى محاولة للنفاذ الى الجمهور العريض بدعوى تقديم تجارب روحية توصل المشتركين الى جوهر وعى الانسان ـ ونوع آخر يعمل على تحطيم دعائم المسرح التقليدى باشراك النظارة فى كل ما يدور فى المسرح « ولا أقول على خشبة المسرح اذ أصبحت هذه الخشبة العدو الأول » ومن ثم فهو يختلف عن بريخت بعدم الاكتفاء بازالة الحائط الرابع والاصرار على ازالة الخشبة المسرحية نفسها بخلق مواقف يضطر فيها المتفرج الى الاشتراك عمليا بالقول والفعل فى العرض المسرحى دون اعـداد مـــابق ٠

أما الأول فربما كانت جذوره ترجع الى ما قبل الحرب العالمية الأولى عندما قام اليستر كرولى بانشاء « مسرح الطقوس الدرامية » الذى كان يهدف الى اثارة جو خاص يهيىء للحاضرين « من قائمين بالعرض ومتفرجين » أن يصلوا الى حالة من الانغماس فيما يحدث

والاحساس بوجود كائن غريب يسيطر عليهم جميعا ويوجه خطواتهم – كائن شبه وثني لأنه يتوسل بالأساطير البدائية القديمة وآلهة اليونان والرومان ويعتمد على السحر والشعوذة – وأهم من هذا كله فهو كائن نفسي أو حالة نفسية يصل اليها الموجودون جميعا عن طريق الطقوس التي يتم اجراؤها في جو من السرية والاثارة والرعب ..

ولننظر الآن الى جوهر هذا المسرح : انه ينبثق من كل ما يفرق المسرح عن الدراما أي يعتمد على الاختلاف بين العرض المسرحي باعتباره عرضا تفاعليا بين « مؤدين » و « نظارة » وبين الدراما باعتبارها فنا متكاملا ومستقلا – ولهذا فهو أولا يحل الطقوس محل النص المكتوب ثم يركز في الشعر والحركة والموسيقى على خط رمزي لمأساة الانسان أو ملهاته على الأرض – تلك التي يحاول فيها أن يجد حلا للغز فيستعين بكل القوى والطاقات « الممثلة في الالهة الوثنية والكواكب والأساطير .. الخ » ولكنه يفشل في هذا جميعا وينتهي الى أن الحل يكمن في داخل نفسه وأنه حقا ليس في حاجة الى آلهة على الاطلاق وأن القانون الأوحد الذي يمكن أن يوصله الى الحقيقة هو قانون الفوضى أو « افعل ما يحلو لك ! »

والتناقض الذي يتسم به مسرح الطقوس الذي أرساه كرولي هو أن قانون الفوضى أو الحرية المطلقة قانون نظري لا علاقة له بما كان يفعله في العروض التي وضعت الحرب العالمية الأولى نهاية لها – اذ أنها كانت تهدف جميعا الى خلق حالة من الاستعداد الذهني والنفسي لدى الجمهور ينتفي معها أي احتمـــال للحرية الفردية ، اذ يصبح الجميع أسرى لما يقوله الوسيط الروحي الذي يستخدمه عالمنا هذا منذ مئات السنين منذ أيام الأساطير اليونانية الأولى .

ولا يشترك في العرض على المسرح الا ثلاثة أشخاص هم

كرولى نفسه الذى يقرأ أشعاره الغريبة بمصاحبة عزف على الكمان تقوم به « ليلى وارل » بينما يقـــوم فكتور نويبرج بدور الراقص والوسيط الروحى معا • وأهم ما فى العرض هو الجو الخاص الذى يشبه جو حفلات تحضير الأرواح ـ الظـــلام والبخور والتفـــاف المتفرجين حول المسرح الذى لا يرتفع عن الأرض ، وارتدائهم ازياء خاصة بكل حفلة حتى يسود جو من التوحيد فى المظهر « الأخـــوة الروحية » كما يسميها • ومن ثم فهو مدين الى تحضير الأرواح وحفلات « السحر الأسود » التى سادت أوربا فى العصور الوسطى ويشرب الموجودون جميعا شرابا من عصير الفواكه ممزوجا بالكحول وبعض المورفين أو الهيروين بحيث يضمن أن يهيىء لدى الحاضرين الاستعداد لتقبل كل ما يحدث وكل ما يقال عن طريق تعطيل النشاط الذهنى الواعى وبحيث لا يستطيعون التمييز بين حـــدود الحقيقة وحدود الوهم •

وربما كان من الصعب تســـجيل أو تلخيص حبـــكات تلك المسرحيات الطقسية الخالصة ولكن لا بأس من تقديم لمحة عن نوع المسرح الذى كانت تقدمه من خلال الطقوس ـ مكتفين بمسرحية طقوس « اليوسيس » نفسها فهى تتكون « اذا جاز لنا أن نسميها مسرحية » من سبع حفلات على مدى سبعة أسابيع تبدأ فى التـــاسعة مساء وتستمر الى الحادية عشرة تقريبا وقد تطول أو تقصر حسب مقتضيات « الاندماج » ـ ولكل حفل عنوان اذ أنه يختص بأحد الكواكب • وهى على التوالى زحل ، والمشـــترى ، والمريخ ، والشمس ، والزهرة ، وعطارد ، والقمر • وفى الحفل الأول يرينا المؤلف أنه يحاول أن :

« ينفذ الى ما وراء الدين السماوى ، الى الأصل ، الى فكرة الانسان الأولي عن الوجود كما أحس بها ، علاقته الفطرية بالكون ـ بالكائنات الروحية التى تمثلها حركة الكواكب وتأثيرها على الانسان وأوامرها للانسان » •

« من كتاب كرولى بعنوان السحر بين النظرية والتطبيق » *.

وبمعنى آخر فان الحقل الأول يهدف الى اقرار مبدأ الأوامر التى تأتى من « كائنات روحية » تمثلها الكواكب ومن ثم فهو مخصص لاقامة علاقة من نوع ما بين الحاضرين » أو المشتركين » وبين عالم السحر الذى يدعو اليه ولهذا فان احتفالات زحل لا تركز حول الأسطورة الأصلية التى يستمدها من أقاصيص اليونان » قبل أيام ديونيسيوس والاحتفالات التى أدت الى انشاء المسرح » بل تركز حول تلك المحاولة اليائسة من جانب الانسان لحل لغز الكون وحتمية اعتماده على الشعوذة والسحر ..

والفصول الستة التالية تمثل محاولة الانسان للاتصال بالآلهة اذ يختص كل كوكب بفكرة معينة ـ فزحل يرمز للشيخوخة ولا يعطى الانسان سوى كلمة واحدة اجابة على تساؤله وهى « اليأس » وكذلك فان المشترى الذى يرمز الى الكرامة والحكمة يتضح أنه عاجز جنسيا ونفسيا ، والمريخ» الذى يرمز الى القوة الجسدية والبطش » يتضح أنه أبله ، وكذلك الباقون ـ وفجأة فى آخر العروض الطقسية هذه يهبط اله الآلهة ـ « بان » ـ فيعطى للانسان السر وهو الغرض والمنطلق الأساسى نحو حياة الروح الحرة أىالتى لا تتقيد بمقتضيات المجتمع بل تنصاع فقط لأوامر الأرواح التى لا يعرفها الا كرولى نفسه !

وأهم ما يعنينا فى هذه العروض جميعا والتى أصبحت تاريخا يروى هى أنها تعود اليوم الى الحيـــاة بعد نصف قرن ـ أى فى السبعينات !. فكأنما ضاق الانسان حقا بكل الحلول التى قـدمها اليه التقدم والعلم .. بل والتبحر فى شتى مناهج الدين « على اختلافها » فأراد أن يرجع الى عالم البدائية المطلق ـ أراد أن يعود الى حيث وجد نفسه أول الأمر محاطا بألغاز وأسرار لا يستطيع أن يعرفها ولا ينبغى له أن يعرفها . وهكذا وجدنا فى هذا العقد عشرات

من العروض في مختلف البلدان الأوربية « وفي أمريكا بصفة خاصة» تحاول المزج بين السحر والشعوذة والطقوس البدائية من جانب ، وبين معطيات الدين السماوى من جانب آخر • ولن يتسع المجال للدخول فى تفاصيل هذه العروض ولكن يكفى أن نذكر واحدا أو اثنين ـ وليكن ذلك الذى احتفل به فى واشنطن نفسها عام ١٩٧٤ واستمر شهورا بين دهشة المتفرجين الذين دائما ما يشتركون فى العرض ـ والذى قوبل باعتراض من جانب النقاد فى بريطانيا بصفة خاصة ـ وهو عرض « ولا أقول مسرحية » أجو أجورا ـ الذى تؤديه فرقة مركز التراث الافريقى بواشنطن •

واذكر أنه عندما زارت هذه الفرقة لندن فى أوائل ١٩٧٥ قابلها النقاد بعاصفة من النقد اللاذع والسخرية الشديدة ، اذ لم يستطع منظمو مهرجان المسرح العالمى أن يقبلوا أن العرض مسرح بالمعنى المفهوم أولا لايذائه حساسيات المتفرجين باعتماده على اسالة الدماء الحقيقة على المسرح ـ « دماء الدجاج » وباصداره الصرخات البدائية ، التى كانت تهدف حقا الى اثارة الرعب فى القلوب ولمحاولة العودة بالدين الى الشعوذة والطقوس البدائية أى باتخاذه تيارا مضادا لكل الحركات الدينية التى سادت أوربا منذ عصر النهضة •

أما العرض الآخر الذى يهمنا فى هذا المقام فهو الذى تؤديه فرقة « الطير والقذارة » التى يرأسها أحد اللاتينيين الذين يزعمون أن الحل الوحيد أمام المسرح هو تحطيم المنطق التقليدى والعودة الى المبادىء التى أرساها أرتو والتى تدعو الى تخطى حدود العقل الواعى بكل السبل الممكنة بحيث يحل السحر والشعوذة محل التفكير المنطقى وهو درس سانتوس الذى يفعل ما فعله كرولى لاضفاء جو من الواقعية على « العرض المسرحى » وذلك بأن يشتبك مع الحاضرين فى حوار حول حياتهم ,زاعما أنه على اتصال بأرواح الأجداد والأسلاف القدماء مهما كانت أديانهم

بحيث يستطيع المتفرج أن يندمج تماما فى كل ما يدور حتى يصل الى درجة الايمان :

« الايمان بما يراه على المسرح وبما يتصور أنه يراه على المسرح ـ اذ يتحول المسرح فى هذه الحالة الى قاعة دينية للهداية أى الى الالهام الخفى الذى لا علاقة له بالحبكة والقصة وما الى ذلك » .

ويستمر سانتوس ـ فى سياق آخر ـ قائلا :

« ينبغى على المتفرج أن يشترك فى العرض بأن يطيع ما يحدث أمامه ـ ما يتلقاه من أوامر ، وما يوحى اليه به .. ينبغى أن يكون المتفرج عضوا مشتركا عاملا فى العرض ، وليس منفصلا عنه بأى صورة من الصور » .

وهكذا انتشرت عروض دوس سانتوس في ولايات كثيرة ، وتكونت جمعيات سرية تشجع هذه العروض مثل «اخوان الدم البارد» وتدفع لها الأموال بسخاء ، وربما كان أهمها ـ على الأقل ذلك الذى أذكر مشاهد منه على التليفزيون البريطانى ـ هو عرض « تصويب الأخطاء » الذى ينحى باللائمة على الانسان لأنه ضل الطريق أى طريق السحر واعتمد على النظام ـ ذلك الشيء الذى لا يوجد حقا فى أى مكان فى عالمنا أو أى عالم .

أما فى بريطانيا اليوم فان أهم فرقة تساير هذا التيار هى فرقة بيب سيمونز التى قدمت آخر عرض لها في هذا الصدد عام ١٩٧٧ وهى عرض مسرحى لا علاقة له بالدراما ـ بل يعتمد على اثارة الخوف والرعب ومشاعر التقزز الشديد لدى النظارة ـ ويستغل القصة الشهيرة لادجار آلان بو بعنوان قناع الموت الأحمر فى ادخال النظارة الى قاعة المسرح نفسها واثارتهم الى الدرجة التى ينتفى معها

أى احساس لديهم بأن هذا عرض مسرحى ، بل ويتصورون حقا أنهم جزء لا يتجزأ من خدعة أو مؤامرة مسرحية ٠

وهذا هو النوع الثانى الذى يمثل انتهاكا صارخا لكل تقاليد الدراما التى عرفناها ويطالب بأن يكون المسرح مكانا ومجالا أوحد لممارسة الطقوس ــ وأية طقوس تلك ؟ ان قناع الموت الأحمر قصة شهيرة أخرجت للسينما كما اقتبسها الكثيرون فى أعمال درامية متعددة ٠٠ أما فرقة بيب سيمونز فانها تجعل منها أسطورة لقضاء الانسان المحتوم وللمصير الأسود الذى لا مفر منه ــ مصير الفناء ! أى أنها تعارض أبسط المبادىء التى يرسيها الايمان الدينى وتبتعد بالمسرح الطقسى تماما عما كان يريده كرولى ٠٠ وهكذا فان كل عروضها ــ وهى كثيرة ومنوعة ــ تركز على أن سر الكون لا يستطيع أحد اكتناهه ٠ وأقصى ما يستطيع البشر أن يتوصلوا اليه هو « الرمز الأول » أى النمط القطرى الذى صاحب نشأة الانسان وتطوره ولابد له من معايشته أن خيرا أم شرا ٠٠ فهى تدعو للعودة لا الى الدين عن طريق السحر ، ولكن الى السحر عن طريق الكفر بكل ما جناه الانسان وأحسه على مدى القرون الطويلة التى عاشها على الأرض ٠٠

وحينما أشار الى هذه العروض ناقد صحيفة المسرح البريطانية فى مجال عرضه لانتحار أفراد طائفة معبد الشعب ، اكتفى بأن استخدم كلمة « قناع » ــ بدلا من قناع الموت الأحمر ــ أثناء محاولة بناء علاقة بين الايمان الذى يبدو أن أفراد الطائفة يتحلون به ، وبين القناع المسرحى الذى وضعوه ــ قناع الدين ! ولا أحد يدرى بطبيعة الحال حتى الآن ماذا كان دور الجماعات السرية التى تنفق بسخاء على هذه العروض فى عملية الانتحار الجماعى تلك ، ولكن انتشار عروض فرقة بيب سيمونز والاقبال الذى تلقاه فى أوربا نذير خطر لا شك فيه ــ خطر على البشرية نفسها قبل أن يكون خطرا على المسرح ٠

أرابـــال والعبث

في عام ١٩٧٦ طاف فرناندو ارابال ـ الكاتب المسرحي الفرنسي الذي ارتبط اسمه بمسرح العبث في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات طاف بعدة عواصم ليشهد اخراج بعض مسرحياته « العبثية » غير حافل بما يمكن أن تثيره الاختلافات المحتومة في التفسير وفي الرؤية بل وفي معناها الأساسي نفسه نتيجة أولا لاختلاف المدارس المسرحية من بلد الى بلد وثانيا لاختلاف اللغة التي كانت تقدم بها مسرحياته المترجمة ـ وذلك لأنه كان يعتقد أن مسرح العبث قد قضى تماما أو كاد على « الفروق المحلية » كما يسميها ووضع أساسا صلبا للنظرة أو التناول المسرحي عن طريق التوسل بالحركة ـ أي حركة الجسم على المسرح والتي أصبحت تمثل لغة عالمية تستطيع أن تقوم بدور التوصيل والتواصل الخلاق الذي كان يعهد به الى الكلمة في تراث الانسانية المسرحي ٠

كان أرابال متفائلا وسعيدا لأنه كان قبل قيامه بهذه الرحلة قد اشترك في عدة ندوات حول ما يسمى بالتحول في اللغة المسرحية والنهضة التي تفرد بها ذلك الفن في آخر الستينات اذ كتب يقول :

« في أواخر الستينات كثر الحديث عن ان المسرح قد اكتشف جسم الانسان ٠ وقد اشتركت في عدة ندوات حول هذا الموضوع ٠ ماذا كان يقصد بهذا ؟ كان يقصد به أن وسيلة التوصيل الرئيسية ـ والتي كانت في مسرح العبث هي الكلمة أو النص المكتوب ـ قد اضطرت الى التخلي عن مكانها لشكل آخر من أشكال التعبير وهو الصورة أي الحركة والى حد كبير أيضا جسم الانسان نفسه ٠ وقد اهتم دارسو هذا المسرح بكل ما قدمه « المسرح الحي » وجروتفسكي ومسرحياتي أنا شخصيا ٠

وهكذا فقد كان التحول الداخلي في مسرح العبث يبتعد به عن

لغة يونسكو الغريبة ، وعن رؤى بيكيت السوداء ، ويقترب به مما أسماه جان لوى بارو أولا « بالمسرح الكامل » ثم أعيدت تسـميته « بالمسرح الشامل » ثم أعيدت تسميته مرة أخرى بمسرح الحـركة أو مسرح جسم الانسان ! كان هذا اذن هو سر تفاؤل أربال باخراج مسرحياته فى تلك العواصم التى تختلف فيما بينها اختـلافات جوهرية فى اللغة والرؤية والمفهوم · كما ساعده على هذا التفاؤل قدرة الحركة على تعرية مناطق فى النفس البشرية لا تستطيع اللغة أن تصل اليها ـ المناطق التى يسميها علماء النفس بالجزء الغارق تحت الماء من جبل الجليد الطافى ـ اذ لا يمكن للغة التى تمر قبل خروجها الى النور بمصفاة العقل والمنطق أن تصل الى ما يكمن داخل البشر من انفعالات قضى عليها أن تظل حبيسة أو أن تظل غارقة هى الأخرى فى غياهب الجهل والخوف الذى يمليه نظـام المجتمع أو أى نظام بشرى يقوم على المنطق السوى ·

مسرح التشنجات :

ويرجع أرابال هذا اللجوء الى الحركة وبالذات الى الحركة العنيفة على المسرح والى التعرية الجسدية ـ الى التمزق الذى أصاب أوربا فى فترة الازدهار فى أوائل الستينات والذى ولده التناقض بين الانتعاش الاقتصادى الذى جاء مع نهاية الحرب وبين استمرار الحرب (الحروب المحدودة فى الشرق الأقصى ـ فى كوريا ثم فيتنام) ـ ولهذا فان عروض الانفعال أو الانفعالات غير المنطقية ـ والتى يسميها بالتشنجات ـ لاقت نجاحا كبيرا ابتداء بمسرحية « نحن أو الولايات المتحـدة » ، مرورا بمسرح « الأحداث التلقائية » الذى قدمه الأمريكيان جاك سميث وفاكازو ، ثم اخراج مسرحية « الجنة الآن » بأسلوب المسرح الحى ، وانتهاء باخراج فكتور جارثيا لمسرحيـة أرابال نفسه التى كان عنوانها « مقبرة السيارات » · وبعبارة أخرى فان ما كان يحدث فى المجتمع وعلى مستوى العالم كان يستعصى

على التعبير اللفظى ومن ثم كان لابد من تقديمه صورا مجسدة ـ أى اجسادا تصور المعاناة والألم والعذاب الذى كانت تتعرض له النفـــوس ٠

العودة الى الكلمة :

وعاد أرابال من رحلته تلك ليكتب (فى عام ١٩٧٧) مقـالا أثار عاصفة من النقـــاش حول ما اسماه « بالمسرح الجديد » ، اذ اكتشف فى أثناء تلك الرحلة أن ثمة عودة « فجأة » الى الكلمـة أى عودة الى « المعنى » ـ الى ما تقوله الألفاظ وما يمكن للمسرح أن يبنى منها حتى فى نطاق تقاليد مسرح العبث ! ويقول آرابال :

« لك أن تتصور دهشتى البالغة فى طوكيو حين سمعت قبل دخولى المسرح المخرج والممثل اليابانى تيرامايا الذى طالما قـــدم عروضا حركية يسودها التشنج ـ سمعته فجأة يسترجع طفولته فى مسرحية « استغماية الريف » بنبرات شاعرية بل وتتخلل تلك المسرحية عدة قصائد ٠ وقبل عرض مسرحيتى الأخيرة فى نيويورك اقترح على فاكارو أن أكتب مسرحية كبيرة حول السلام ٠ أما بوب ويلسون فبعد أن كتب مسرحيته الصامتة : « النظرة الصماء » يكتب اليـوم أوبرا ناطقة ! وبيتر بروك أيضا ـ ٠٠٠ قدم لنا عملا شيكسبيريا يفيض رقة وعذوبة ـ هو « تيمون الأثينى » ٠ ويمكن أن نعدد الأمثلة من كل حدب وصوب ٠ ان الذين كانوا أئمة مسرح الحركة والعرى والصمت والسخرية قد تحولوا فجأة فانتجوا مسرح خيال تفجرت فيه الكلمة المنطوقة بعذوبتها وغنائيتها لتخلق حياة جديدة » ٠

مشكلات العودة :

ويتساءل ارابال عما اذا كان الممثل « الحديث » الذى اعتـاد الحركة وتدرب على « بهلوانيات » المسرح ما زال قادرا على « القاء »

النص الدرامى الالقاء الفعال : والمشكلة تشبه مشكلة الرسامين الذين اعتادوا الرسم التجريدى سنوات وسنوات حتى لم يعودوا قـادرين على رسم ذراع أو اصبع ! والمشكلة أكبر وأضخم بالنسبة للمخرج الذى اعتاد طوال هذه السنوات ألا يكترث للمعنى ولتصوير الانفعال الصوتى مكتفيا بتصويره حركيا ٠٠ أما المؤلف فانه مضطر الى اعادة النظر فى الاطار المنطقى لمسرحيته اذ لم يعد ثمة مكان للعبث فى مسرح عادت اليه الكلمة !

ويبدو أن آرابال قد أغضبته الملاحظة التى أبداها ناقد انجليـــزى على مقاله من أن هذه العودة الى الكلمة ـ أو « نهضة الكلمة » ـ تتم فى وقت تشتد فيه الأزمة الاقتصادية فتطحن الجميع ! يبدو أنه قد أغضبته هذه الملاحظة لأنه يرد عليها ردا حاسما قائلا :

« أجل ! اننا لهذا السبب نفسه لا نستطيع تجاهل مصدر كل نشاط خلاق ومصدر كل طاقة ٠٠ فى البدء كانت الكلمة ! » ٠

ويبدو أيضا أن المعركة لم تنته بعد بين الكلمة والحركة ! هذا اذا كانتا لا تستطيعان أن تتعايشا أو تتوافقا فى مسرح يسمى نفسه بمسرح العبث !

الأستاذ كوميديا فانتازيا

هل مسرحية « الأستاذ » للأستاذ سعد الدين وهبة مسرحية فكرية ؟ ربما كان الرقيب قد توجس شرا من بعض أفكارها التى لا يمكن الا أن تثير التفكير ـ بمعنى أنها أفكار تتولد من الموقف الدرامى بصورة غير مباشرة ـ ولكنها بالقطع ليست مسرحية فكرية خالصة مثل بعض مسرحيات برناردشو أو توفيق الحكيم ـ ذلك لأن سعد الدين وهبة لا يستطيع حتى فى أعمق لحظاته الفكرية أن يتخلى عن معالجته الدرامية التى تتوسل بالتجسيد والتصوير الحى ـ ولذلك فنحن نجد أنفسنا أمام مسرحية من نوع الفانتازيا تتوسل بالموقف غير المحتمل (وان كان ممكنا) مما يميزها عن ألوان الخيال الفنى الأخرى التى يغلب عليها طابع الممكن والمحتمل فى الوقت نفسه · ويمكننا بصفة عامة أن نقسم فن الفانتازيا الى قسمين ـ القسم الأول يعتمد على الاستعارة الدرامية أى التى يجسد فيها الفنان نظرة جديدة أو فكرة لا معقولة ويطورها من الداخل بحيث نتابعها وقد نحينا تماما عنصر التكذيب أو التصديق ـ أى أن الحدث نفسه يصبح استعارة شاملة نعرف مقدما أنها كذلك ونقبلها على هذا الأساس ـ مثل قصة « المسخ » (أو « التحول ») التى كتبها فرانز كافكا والتى يتحول فيها أحد صغار الموظفين الى صرصور (أو حشرة كبيرة) أو مثل مسرحية الخرتيت ليوجين يونسكو التى يتحول فيها البشر الى خراتيت · أما القسم الثانى فهو الذى يقترب من الرمزية الشاملة أو الحدث الرمزى بحيث تبتعد الشخصيات والأحداث عن الطبيعة والواقعية فى تصرفاتها وكلامها وتتحول الى أفكار مبالغ فيها ، وتستمد حيويتها الفنية من تناقضها بعضها مع البعض وما تؤدى اليه من تطارح فكرى · وقد تنوعت مستويات هذا النوع على مر العصور اذ نجده فى كاتب قديم مثل أريستوفان وكتاب عصر النهضة ـ مثل بن جونسون ـ والمحدثين من أمثال جان بول سارتر ـ بل ان العرب قد عرفت هذا النوع من الفانتازيا فى فن القصة والشعر ومنه ما يأتى على السنة

الطيور والحيوانات وما تعج به قصص الأطفال ــ وقد حاول الكاتب المسرحى البريطانى روبرت بولت هذا النوع فى الستينات فى مسرحيته الشهيرة تأديب البارون كيليجرو والتى كانت أصلا تستهدف جمهور الأطفال ثم تحولت الى مسرحية رمزية اجتذبت جماهير الكبار قبل الصغار ٠

وربما كانت مسرحية « الأستاذ » تنتمى الى النوعين معا أو تميل الى نوع منهما فى بعض أجزائها أكثر مما تميل الى النوع الآخر ، ولكن الأهم من ذلك هى أنها تعتمد على تطوير تيماتها المتعددة من الداخل بحيث لا تسمح للمتفرج أن يتساءل عن مدى خيالية الحدث أو مدى واقعيته ــ خاصة ونحن نشهد مسرح سعد الدين وهبه الذى نبغ فى مدرسته الواقعية المتميزة ــ أى أنها لا تتطلب منا الا أن نقبل الفروض الأولية وهى فروض ــ مثل فروض الفن بصفة عامة ــ لا تخضع للمنطق التقليدى ٠

● الارادة الانسانية والتواصل :

أما الموقف الأساسى الذى يهب هذا العمل جدته حقا فيقوم على نظرة جديدة للارادة السياسية باعتبارها ارادة انسانية أولا وأخيرا ــ وباعتبارها مرتبطة باكتمال كيان الفرد نفسيا وذهنيا وهو ما لا يتأتى الا بقدرته على التواصل ــ اذ بدون ذلك لا يمكن أن ينتمى الى عالم الانسان بل الى عالم الأحياء نفسه ٠

أما الخيوط التى ينسج منها سعد الدين وهبة هذا العمل المحكم فهى ترتبط بالقطبين اللذين يولدان هذا التواصل أى الكلام والسمع ــ أو الارسال والاستقبال بلغة العلم الحديث ــ ومن ثم تتفرع عن التيمة الرئيسية عدة تيمات تتصل واحدة منها بالحقيقة والوهم ، وتتصل أخرى بالأمن والخوف ، ويتصل غيرها بالقوة

والضعف والثورة والاستكانة ، والحرية والعبـــودية ، والحبة والحقد ، والتصارع والتوافق ٠٠ الخ - بل أننا نستطيع أن نجد فى المسرحية تنويعات لا نهائية تنبع جميعا من تيمة التواصل - باعتبارها المحقق للارادة الانسانية ٠

ولكن كيف يتجسد ذلك فى الصراع الدرامى ؟ ان هذه المدينة الخيالية التى بعد بها الزمن حتى أصبحت لا زمنية - أى مجردة - تصحو ذات يوم وقد أصيب أهلها بالصمم ٠٠ أما القـــلائل الذين كانوا خارجها فى ليلة الكارثة فقد عادوا ليجدوا أن حكامها قد هربوا أو اختفوا بصورة ما ومن ثم وجدوا أنفسهم - رغم مهنهم التى لا تؤهلهم للحكم - فى موقف القادر على السيطرة على الجميع بفضل قدرتهم على السمع فحسب ، وهكذا فهم يتولون زمام الأمور بالفعل ٠

وهذه هى الاستعارة المبدئية فى المسرحية - أى الاستعارة التى يترجم اليها المؤلف العجز النفسى لأهل المدينـــة - أى عجز ارادتهم الانسانية ومن ثم ارادتهم السياسية ، فالصمم هو المقابل الفنى - على مستوى الاستعارة - لعجزهم عن التواصل ٠

- الناس كان حالها بيسير من سوء الى أسوأ ٠٠ كان فيـه اهمال وكان فيه تفكك وكان فيه تراخى ٠٠ كنت تبص للبلد تلاقيها ألف بلد فى بعض ٠٠ كل واحد هو نفسه وبس ٠٠ هو حاكم نفسه وقائد نفسه ومعلم نفسه ٠

أى أن انغلاق كل فرد فى ذاته معناه استحالة التواصل بينه وبين سواه ، وهذا يعنى التفكك والاهمال والتراخى النـــابع عن اللامبالاة ٠٠ والى جانب هذا الايحاء الواضح بالرمز الشعرى فى المسرحية يقدم لنا المؤلف ايحاءات أخرى حتى يضمن عدم هبوط

الرمز الى المستوى الواقعى ـ فيقدم لنا فى البداية الاحتمـــالات التالية :

« قالوا أن السبب غضب الآلهة علينا لأن المدينة عاصية ومبتعدة عن طريق الآلهة ـ وقالوا أن زلزالا هز المدينـــة وأفقد الناس سمعهم ـ وقالوا أن رعدا عظيما دوى فى الليلة دى وكل واحد سمعه أصيب بالصـــــمم ٠٠ قالوا حاجات كثيرة ٠٠ انما الحقيقة ايه ما حدش عارف ٠٠» ٠

وهذه احتمالات رمزية كلها بطبيعة الحال ، فالزلزال زلزال نفسى والرعد رعد نفسى وذهنى معا ـ والغضب فى هذا الســـياق أيضا نفسى لأنه مرتبط بما فعله أهل المدينة وبمجرى حياتهم المفككة التى تفتقر أصلا الى التواصل ـ ولذلك فان المؤلف يعود الى هذا الايحاء فى آخر المسرحية مرة ثانية فى حوار بين الملكة والأستاذ يقول فيه الأستاذ : ان الناس فقدت حاسة السمع لأنها لم تستمع الى الرسل التى أرسلها الاله الى المدينة ـ ولا يمكن تغيير الوضع الا اذا غيرت الناس ما بأنفسها ٠

أى أن المؤلف لا يفترض الصمم لمجرد تأمل هذا الفـــــرض الخيالى ولكنه يترجم واقعا بشريا الى صورة استعارية ثم يسير بها فى طريق التطور الدرامى حتى نرى أقبح ما يمكن أن يصل اليه حال الانسان حين يفقد القدرة على التواصل على عدة مستويات٠ أما المستوى الأول فهو المســـــتوى الفردى اذ نرى زوجا وزوجة يتحادثان حديثا يفترض أنه اعراب عن مشاعر الحب بينما لا يخرج من قلوبهما الا الكراهية ـ ورغم أن هذا مشهد قائم على المفـارقة الصارخة بين الظاهر والباطن الا أنه يتفرع عن تيمـــــــة انعدام التواصل وتحطيم أقدس العلاقات البشرية نتيجة لهذا ـ أما المستوى الثانى فهو المستوى الاجتماعى وفيه نرى انهيار الفنون التى تقوم

على التوصيل سواء منها الموسيقى أو الشعر أو الغنـــــاء أو المسرح ٠٠ الخ ٠ وغلبة فن واحد هو الرقص الغرائزى الذى يسود عالم الحيوان ـ كما نرى انهيـــار العدالة اذ تتم المحـــاكمات بالقرعة ٠٠ الخ ٠٠ وأما المستوى الثالث وهو أعلاها جميعـــا فهو المستوى السياسى حيث نرى المهزلة التى تجرى فى هذه المدينـــة الظالمة والتى يرقى بها المؤلف الى مستوى المأساة حين يؤكد انعدام التواصل بين الحاكم والمحكوم :

« ـ سامع ؟ أمدحهم يهتفوا أشتمهم يهتفوا ٠٠ أشيل عنهم الضرايب يهتفوا اضـــاعف الضرايب يهتفـوا ٠٠ أقول انتصرنا يهتفوا ٠٠ أقول انهزمنا برضه يهتفوا ٠٠ » ٠

وربما كانت هذه لحظة من أشد اللحظات تركيزا فى المسرحية بصفة عامة ليس لما بها من اسقاطات مباشرة على العلاقة التى تقوم بين أى حاكم فقد الصلة والتواصل مع المحكومين ولكن لأنهـــا تعكس أيضا ـ فى الناحية المقابلة لهذا ـ قدرة الناس على التصدى السلبى للحاكم ، أى عن طريق اللامبالاة وما يمكن أن يجره ذلك عليهم من ويلات ٠٠ فكأن الناس هنا تمثل البطـــل الذى يتحمل مصيره نتيجة لخطأ ارتكبه ولا يدرى كيف يصلحه ٠٠ وهذا لا شك جديد فى الفن الدرامى اذ أننا غالبا ما رأينا الحاكم فى دور البطل، ونادرا ما رأينا المحكوم فى هذا الدور ٠

ولكن سعد الدين وهبة لا يكتفى أبدا بوجه واحد فقط من وجهى العملة ٠٠ فهو يقدم لنا ـ عن طريق تحمل الناس لمغبـــة خطئهم ـ صورة أخرى لانقطاع سبل التواصل ٠٠ فالملكة التى كانت راقصة قبل حلول الكارثة ومن ثم كانت فردا من أفراد الشعب أى لم ترث الملك عن أجدادها ـ تدرك المصيبة التى حلت بهم ـ وهى

ترى أن المصيبة ذات فروع تمتد الى جهاز الحكم نفسه حين ينصب الوزير نفسه دكتاتورا :

« **الوزير : الناس دول زى الأطفال ٠٠ لازم حد أكبر يرعى مصالحهم ٠**
الملكة : وايش عرفك انت بمصالحهم ؟
الوزير : هو أنا موش واحد منهم ؟
الملكة : لأ ٠٠ من أول ما بقيت وزير ما بقتش واحد منهم ٠٠ السلطة بتلون كل حاجة بلون جديد ٠٠ اللى انت بتشوفه أبيض يمكن هم بيشوفوه أسود » ٠

وهكذا ـ فى اطار الحديث الخيالى للمسرحية تستدعى الملكة أستاذا من العصر الحديث وتعود به القهقرى فى الزمن حتى يتولى علاج هذا المرض الغريب ، ومن خلال محاولات الأستاذ تطل علينا صور أخرى للاستعارة الدرامية فنرى حال المملكة بعد الصمم ٠

« **بعدما شفت كلمة الحب بقت خنجر حامى ٠٠ بعد كلمة السلام ما بقت حداية بتصيب الواحد فى رأسه ٠٠ بعدما كل شىء جميل بقى جيفة ٠٠ موش ممكن حد يقبل الحياة دى الا الوحوش »** ٠

ولكن الأستاذ لا يستطيع أن يفعل بكل علمه الا أن يقلب لنا الآية ، بحيث يشفى من الصمم ويأتى بالبكم ، فنرى صورة أخرى لأناس يستطيعون أن يسمعوا ولكنهم لا يستطيعون أن يسمعوا أحدا لأن أحدا لا يتكلم ! وبينما تتصاعد الأزمة وتتطور شخصية الملكة حقا حتى تصبح الشخصية الرئيسية التى تحتضن أحزان الناس وتكافح من أجل خلاصهم ٠٠ يبدأ العلاج الذى بدأ الأستاذ فى اجرائه على البعض فى المعمل ، اذ نرى فريقا يسمعون ولا يتكلمون وفريقا يتكلمون ولا يسمعون ، ومن احتكاك هذين القطبين يتفجر وعى جديد وعى بالمأساة ـ وعند الأستاذ سعد الدين وهبة يصبح الوعى

هو الطريق الوحيد للخلاص ·· والوعى فى اطار رؤيته الثـــورية يمثل طاقة الغضب ·· قدرة الانسان على الارادة الانسانية ·· اذ أن ما فشل فى علاجه بعقاقيره يفلح الوعى فى عـــلاجه ـ « طاقة الغضب ممكن تحرك الجبال » ·

والمسرحية اذن تشتمل على تساؤلات عن طبيعــــة العلاقة الصحية التى تقـــــوم بين البشر فى كل زمان ومكان وعلى كل المستويات ـ على أساس التواصل ·· وهى اذن لا تمثل هجوما على أى منهم بعينه فى الحكم أو فى المجتمع أو فى حياة الفرد ولكنها تتناول هذه الحياة بكل جوانبها فى اطار التواصل ـ والملكة تلخص هذا كله فى لحظة ثورة :

« ـ ما أقدرش أحكم ناس ما بيفرقوش بين الحب والكره ·· ما بيفرقوش بين الانتصار والهزيمة ·· ناس تحولوا الى كائنات بترقص وتهتف وبس ـ ايه فايدة الصراحة اذا كان الانسان عارف أنها رايحه فى الهوا ·· لازم يكون هناك خوف من الصراحة ·

ونحن لا نعجب بطبيعة الحال اذا كانت هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات الجادة ـ ملهاوات كانت أم مأساوات ـ قد منعت فى عصر كان البعض يخشى فيه من التواصل ·· ولكن المنع أو التصريح بالعرض لا ينفى ما يجسده النص من موقف درامى يرقى به الى مصاف المسرحيات الانسانية التى عرفها العالم عبر تاريخه الطويل ، وليست قيمة التواصل بكل مستوياتها الا محورا يدير حوله المؤلف أفكاره « المتطارحة » وأمله فى أن يسمع الناس حقـا ما يقال ·· وأن يتكلموا !

سمير سرحان وست الملك

بعد أن هبط الستار وكفت الأيدىعن التصفيق ـ وبعد أن أصدر الجمهور والنقاد حكمهم على هذه المسرحية الأصيلة ـ نص ممتاز واخراج حساس وديكور أصيل موحى وتمثيل رائع ـ لابد لنا من وقفة طويلة مع هذا العمل الكبير الذى قدمه المسرح القومى لأول مرة فى موسمه هذا العام ١٩٧٨/٧٧ ـ وقفة للتحليل النقدى والتساؤل وليس للتقييم والحكم ..

تعالج المسرحية على مستوى الأحداث المباشرة لحظة درامية فى حياة الحاكم بأمر الله « الذى يعيد سمير سرحان خلقه » ـ لحظة يتقابل فيها عالم البراءة الذى يعيش فيه وينشده مع عالم التجـربة ـ عالم التشابك والتعقيد والفعل .. عالم القوة والشهوة والسلطة .. عالم هذه الأرض الصلبة وهذا الكون الكبير .. فالحاكم يبرز لنا فى بؤرة صراع مع نفســـه ومع الكون حين يصر على التوصل الى اليقين والمعرفة الكاملة وخاصة بعد أن يكتشف أن أول قــرار يتخذه « بقتل القاضى بن النعمان » كان قرارا ظالما .. وأن سعيه من ثم نحو العدل الكامل لا يمكن أن ينجح الا اذا استطاع أن يجد الاجابة الشافية على تساؤلاته التى تعذبه عن معنى كل شىء ..

وفى الوجه المقابل نرى مستويين مختلفين لعالم التجربة ـ مستوى الأرض الأم التى تمثلها ست الملك والتى تؤكد الاســتمرار والثبات ـ ومستوى الشر بصوره المختلفة الذى يتفشى فى عصر من عصور الانسان المظلمة ويتخذ صورة مجســـدة له فى شـــخصية اسماعيل بن الدرزى الذى ينادى بأن الشهوة هى القانون الأعظم للحياة ـ شهوة المال والجسد والسلطة ..

وعند التقاء عالم البراءة والكمال بعالم التجربة يتولد الصراع المحتوم الذى يقع فيه الحاكم فريسة لحلم كبير .. حلم يبتعد به عن

العالمين معا اذ يسجنه داخل ذاته ويستبد به ويستبعده ٠٠ حتى ينجرف فى تيار تأملاته بينما تشتد وطأة صور الواقع البشعة عليه ٠٠ وكلما ازدادت هذه الصورة بشاعة ازداد تمسكه بحلمه وازداد ارتكابا لأخطاء لا ينقذه منها الا « ست الملك ــ المرأة التى تقف فى الوسط ــ عند المركز فى هذا الكون » دائما ٠٠ فتبين له أن طريق النجاة الوحيد هو الموت ٠٠ وهو يقبل كفرد أن يضحى بنفسه فى سبيل نفس الحلم ٠٠ أى أنه يموت وهو ما يزال حالما عظيما يفضل أن يطوى معه فى التراب حلمه الكبير تاركا الواقع لعجلة التاريخ تدور به أنى شاءت ٠٠

وربما استطعنا أن نصف ست الملك اذن بأنها مسرحية محكمة البناء تقوم على رؤية فنية جديدة لقطعة حافلة من التاريخ ٠٠ وربما استطعنا أن نتقبل الرأى المقابل لهذا وهو أنها مسرحية حديثة لا تستقى من التاريخ الا الهيكل الخارجى بينما تعتمد فى بنائها على « الذهن الحديث » أى ذهن القرن العشرين الذى يرى فى الماضى امتداد لوجوده الحاضر واسقاطا لهذا الوجود فى المستقبل٠٠بل ربما استطعنا الأن نرى « ست الملك » مسرحية لكل العصور ٠٠ يمكن لكل جيل أن يقرأ فيها فكره ومشاعره وأن يعيد تقديمها بمفهومه الخاص جنبا الى جنب مع تلك التى ساهمت فى تكوين حياته الوجـدانية والفكرية على مر الزمن ٠

حاجز الزمن وحاجز القـول

أقول ان هذا كله ممكن ومحتمل ٠٠ بل وصحيح لأن ست الملك تلغى أولا حاجز الزمن وتلغى ثانيا حاجز القول ٠٠ والذى نعنيه بحاجز الزمن هو أنها تنفذ الى الانسان الذى يصنع التاريخ ولا تقف عنده الأحداث نفسها ٠ ٠ ومن ثم نرى فى باطنها نوازع النفس

البشرية التى لا تزال حركتها أمامنا دائبة لا تتوقف أبدا .. أما حاجز القول فهو أن المسرحية لا تقول شيئا بعينه لأنها تقول كل ما يمكن للفعل أو الحدث الدرامى أن يقوله على شتى المستويات .. فالمسرحية تقوم على الفعل - أى على الارادة الانسانية وتصارع الارادات بحيث يمكن للقارىء أن يرى فى كل فعل امتدادا وتجسيدا لارادة بشرية معينة تتشابك فيها الدوافع والنوازع .. وأعتقد أن امتياز هذا العمل يعود فى المقام الأول الى هذا التشابك وتعدد مستويات الفعل ...

مستويات الفعل

وأول مستوى للفعل هو مستوى الانسان الفرد لدى كل شخصية من الشخصيات وما يمثله هذا المستوى من سعى دائب لتحقيق حلم عظيم .. حلم يتناقض مع الواقع المرير الذى يمكن أن يترجم الى لغة التاريخ أو لغة المجتمع أو لغة السياسة .. انه واقع احباط وفساد .. واقع فردية مطلقة .. « كل واحد بيقول أنا ومن بعدى الطوفان » .. واقع يجسد التراث المادى للعصور الوسطى ابان تلك الفترة .. أى أن الفرد فى ست الملك وعلى هذا المستوى يحاول أن يحقق ذاته بأن يكسر حاجز فرديتها وقصورها بأن يربطها بالعالم من حوله وبسواه من البشر ..

ان الحاكم الفرد فى ست الملك لا يحلم لنفسه .. ولكنه يحلم من أجل غيره .. انه يحلم باللحظة التى يلتقى فيها حلمه بأحلام أهل بلده فى النقاء والطهر و « الكسب الحلال » « كما يقول محمود - الأسطى فى سوق السلاح » وهو يندفع فى حلمه العظيم الى الحد الذى يتبين عنده استحالة تحقيقه ليس بسبب الظروف أو العجز الفردى ولكن لأنه بالدرجة الأولى حلم لا ينبع من الواقع ومن ثم لا يمكن أن يصب فيه .. وذلك على عكس الحالة الأخرى ست الملك

التى تحاول دائما وتنجح دائما فى المواءمة بين حلمها وبين الواقع ـ ثم تدرك فى النهاية أن طول المواءمة قد دمر حياتها الخاصة كامرأة ·· كأخت وحبيبة وزوجة وأم ·· أى أنها تتخلى عن أحلامها بالتدريج فى سبيل واقع يطحن الحلم ويدمره ·· ومن هذه الزاوية أيضـــا يمكن تفسير ضياع أحلام « برجوان » و « الدرزى » اللذين حاولا تغيير الواقع عن طريق حلم مجنون ـ فقضى عليهما هذا الحلم ·· بل ويمكننا أيضا أن نرى مأساة كل الحالمين ـ من « ريدان » الذى يتمسك بحلم مستحيل « وهو اعادة الحياة الى والده » الى « صندل » الذى يصطدم بالتهرؤ الذى يصيب الانسان فيحيل الحر عبدا ··

المأساة هنا اذن ليست مأساة فرد أو أفراد بل مأساة بشر يعيشون على أحلام يطحنها الواقع ·· واذا كنا قد أســـمينا حلم الدرزى وبرجوان حلما مجنونا فذلك لأن التناقض الصارخ بين الواقع وبين الرغبة فى تغييره تدفع الذهن والنفس الى تمزق لا يمكن تصوره الا من خلال فكرة الجنون ·

الجنون والوحـــدة

وبعد ـ ما هو ذلك الجنون الذى يشـــكل صورة غلابة فى المسرحية ؟ انه ليس بالقطع ذلك الخلل العقلى الذى يمكن أن تعزوه الى عوامل فردية أو اجتماعية « موروثة أو مكتسبة » ·· انه ـ ومن خلال النص نفسه ـ ذلك الخلل فى المنطق الذى يحيـــا به الناس باعتبارهم كلا كاملا ·· أى الخلل الذى يصيب نظام أو صورة العالم الذى يعيشون فيه ولا يستطيعون أن يوفقـــوا بينه وبين نوازعهم ـ الأسـطى فى ســـوق الســـلاح · وهو يندفع فى حلمه العظيم الى النقيض ·· اذ يلتهب الحب حتى يصبح فى ظل ذلك الخلل شهوة وحقدا مسموما ·· وتتأجج نزعة الحياة الى الحد الذى تصبح فيه

رغبة في الموت ·· ويتجاوز الاخلاص حده حتى يصبح مع الخلل خيانة وغدرا ·· ويتوهج النور حتى يصبح نارا تحرق وتدمر ··

وهذه الرؤية للجنون تجعل الاحساس بالوحدة ـ أو الوحشة ـ محتوما ·· فالاحساس ينبع من عجز الانسان عنرؤية ذاته باعتبارها امتدادا لذات الآخرين أو حتى صورة تتفق أو تختلف مع سواها ·· وعندما ينفصل الانسان عن واقعه وعن الناس بسبب هذا الخلل فى الكون يتولد فى داخله الاحساس بأنه حبيس اصفاد النوازع المحبطة والأفكار والأحلام المستحيلة ··

ان كل عبقرى وحيد ·· سواء كان حاكما أو فنانا ·· لأنه يحاول دائما أن يوحد فى خياله بين ذاته وبين سواه من البشر ·· ودائما يدرك أن ذلك التوحيد مستحيل ·· انه يستطيع أن ينفذ الى أذهان من حوله وأن يحس بآمالهم وآلامهم وأن يتجاوب معها ·· ولكنه دائما يصطدم بالعقبة الكاداء ـ المستحيل ـ وهى أنه مهما فعل فسيكون وحيدا ·· وسوف يظل يطمح فى وحشته الى أن يذيب ذاته فى ذواتهم ··

ولكن الدكتور سرحان ينقل هذا الاحساس بالوحشة في ست الملك الى كل المستويات ·· فالحاكم يحس بالوحدة لأنه يقف وحده فى موقع المسئولية وعليه أن يتخذ القرار بنفسه ·· وطبيعته الخاصة المتميزة ـ طاقته على التفكير المجـرد والتأمل والاسـتغراق فى المجردات ـ تجعل من وحدته عذابا وجحيما لا ينتهى ·· انه ينشـد الكمال ·· انه الانسان الذى ينشد عن طريق الحلم تغيير الواقع ·· ومن ثم فان الصراع ينمو بالضرورة الى توليد الثيمة الأسـاسية فى المسرحية وهى وحدة الذهن الخلاق فى هذا الوجود واحسـاس صاحبه بأنها مهما بلغ فى تجاوبه مع البشر واندماجه فى كيانهم فانه انسان أولا وأخيرا ·· كتب عليه أن يولد ليتألم ويعانى ويموت

•• وحيدا •• ولا أدل على ذلك من لحظة الموت•• تلك اللحظة التى لا يمكن لهذا الذهن الا أن يواجهها وحيدا ••

التغير والاستمرار

ولكن هذه الثيمة تقابلها ثيمة أخرى هى القدرة على الاستمرار •• وهى الثيمة التى تجسدها وتبلورها « ست الملك » •• أنها امرأة ولها أبعادها الشخصية الطبيعية لا شك •• ولكنها أيضا الأرض الأم •• الكيان الكبير الذى ما يفتأ يعطى بغير حدود والذى لا يستطيع الا أن يعطى •• أن « ست الملك » هى عنصر الاستمرار والخصب والتجدد •• انها أرض مصر التى تدور فوقها الأحداث وتظل صامدة من أجل البقاء •• انها تحارب أحيانا من أجل ذاتها •• وأحيانا من أجل النظام السياسى الذى ورثته •• وأحيانا من أجل أخيها •• ولكنها فى النهاية تكافح من أجل انتمائها الى الأرض •• الى الناس •• الى مصر •• وهكذا نرى أنها من زاوية فلسفية تمثل قدرة الانسان على الانتصار على الزمن اذا استطاع أن يرى ذاته فى مجرى الزمن ••

ان ست الملك لا تفقد أبدا احساسها بالزمن والتغيير •• والقسوة التى تبدو فى علاقاتها مع من حولها ليست فى الحقيقة الا ادراكا عميقا لحتمية التغيير وضرورة الاستمرار •• فهى لا تريد أن تهزم الزمن بأن تهرب منه « كما حاول الحاكم حينما وقع فريسة لوهم الألوهية والخلود » ولكنها تهزمه بمواجهته وادراج ذاتها فى مجراه •• ويؤكد لنا نص الدكتور سرحان أن مواجهة الزمن مستحيلة دون مواجهة الذات ••

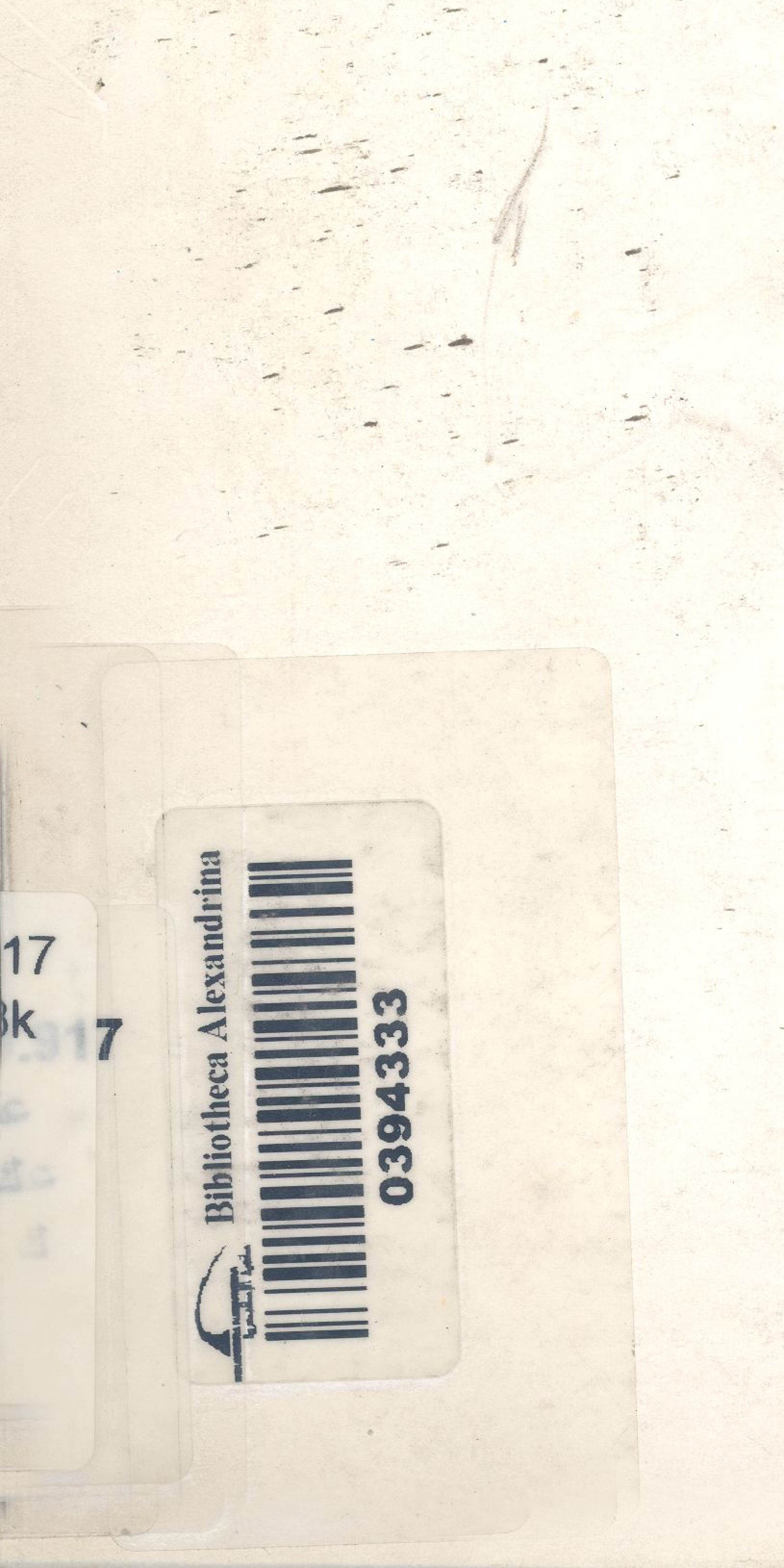
لقد حاول الحاكم أن يواجه ذاته فانزعج ••وحاول أن يطل

من ذاته على كيانات البشر من حوله ففشل ٠٠ ليس لأنه اكتشف ضعفه وبشريته أو حتى خطأه التراجيـــدى ولكن لأنه اكتشف أنه لا يستطيع أن يكسر حاجز وحدته ومن ثم حاجز جنونه ٠٠ وليس من قبيل الصدف أن اللحظات التى يستطيع فيها أن يتخذ قرارا ما لحظات ينهى فيها الحياة ٠٠ اما بالأمر بالاعدام أو بمحاولة ازالة «الحياة» من طريقه « القاضى ابن النعمان ـ محمود ـ الحسين بن جوهر ثم نفسه » على عكس ست الملك التى تستطيع أن تواجه ذاتها بذات من حولها وأن توطن النفس على مغالبة الصعاب على شتى مستوياته٠

اللغــة الجديدة

واللغة التى يستخدمها الدكتور سرحان ليست اللغة الثالثة التى يدعو اليها توفيق الحكيم أو العامية الجزلة التى طالما دعا اليها الدكتور محمد مندور ولكنها لغة تتدرج بيسر الى الفصحى حينما تتوتر المشاعر ويصعد الموقف الدرامى الى جلال المأساة ثم تتدرج بيسر مماثل الى العامية عندما تستخدم لغة وسطى فهى لغة واحدة ذات مستويين غير منفصلين انفصالا خارجيا ٠٠ بل انهما ـ مثل الديكور العظيم الذى أبدعه الفنان زوسر مرزوق ـ يتقابلان ويلتقيان فى كل موضع مع تفاوت مستويات الحدث أو الفعل الدرامى ٠٠

الفهرست


Bibliotheca Alexandrina
03943333